

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

FAUT PAS SE LEURRER!
Le paraître au cœur d'une pratique multimédia autofictionnelle
avec la symbolique du rêve comme source

Essai
comme exigence partielle au DESS en art

par
Gaétane Dion

présenté au département de la philosophie et des arts
dans le cadre du DESS en art

3 août 2020

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer ma sincère gratitude à ma directrice de recherche, France Joyal, qui m'a accompagnée, conseillée et soutenue tout au long de mon programme d'étude et, plus particulièrement durant la dernière année qui a constitué une période intense au cours de laquelle j'ai pu grandement apprécier son aide, sa générosité et sa bienveillance à mon endroit. Grâce à sa foi en moi et à ses encouragements, j'ai pu franchir un pas immense vers l'émancipation de ma pratique artistique. Merci France !

Je remercie mes professeures et professeurs d'études de 2^e cycle de l'UQTR, Philippe Boissonnet, Jean-François Côté, France Joyal, Branka Kopecki et Aimé Zayed; et de l'UQAR, Suzanne Boisvert, Danielle Boutet, Virginie Chrétien et Diane Laurier qui ont su m'insuffler le désir de me dépasser. Je les remercie également pour leur accompagnement au cours des quatre dernières années.

Je remercie la Ville de Coaticook et sa représentante culturelle, Shirley Lavertu, pour l'accueil qu'ils m'ont réservé à la résidence d'artiste à l'automne 2019.

Je remercie mes amies et comparses, Françoise Falardeau, Madeleine St Jean et Chantal St-Pierre pour la confiance qu'elles me témoignent et pour leur fidèle amitié.

J'adresse un merci tout spécial à Nicole Joly pour sa générosité à mon endroit et pour sa fidèle amitié.

Je remercie mes enfants Benoît et Émilie pour leurs encouragements et leur amour. Un merci tout spécial à Émilie pour son aide et ses conseils.

Enfin, je remercie chaleureusement mon époux, Roger Paquette, pour sa patience, son aide, ses encouragements, sa grande sollicitude à mon endroit et pour son amour.

RÉSUMÉ

La question du paraître, une préoccupation personnelle qui infiltre ma pratique artistique depuis longtemps, devient le pôle autour duquel s'articule la production d'un projet d'exposition multimédia. Construit à partir de matériaux intimes comme mon journal de bord et mes rêves, ma production artistique, de nature autobiographique, emprunte une tangente fictionnelle. Ainsi, engrammes et leurres, des symboles polymorphes et polysémiques, prennent place dans des mises en scène insolites où la trace agit à la fois comme substance de liaison de mon vocabulaire compositionnel et comme métaphore visuelle et sémantique. Figuration et abstraction, ludique et dramatique, réalité et fiction sont quelques-unes des dialectiques qui habitent ce corpus narratif devant lequel le regardeur est invité à ajuster le foyer de son appréhension.

ABSTRACT

The question of appearance, a personal concern that has long infiltrated my artistic practice, becomes the focal point around which the production of a multimedia exhibition project is articulated. Constructed from intimate materials such as my practice logbook and my dreams, my artistic production, which is autobiographical in nature, takes a fictional tangent. Thus, engrams and decoys, polymorphic and polysemic symbols, take place in unusual settings where the trace acts both as a link substance of my compositional vocabulary and as a visual and semantic metaphor. Figuration and abstraction, playful and dramatic, reality and fiction are some of the dialectics that inhabit this narrative corpus before which the viewer is invited to adjust the focus of his apprehension.

MOTS-CLÉS

Recherche-création, figuration, autofiction, heuristique, symbole, traces, engramme, monotype, paraître, pratique réflexive, journal de bord, rêves, onirisme.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	II
RÉSUMÉ/ABSTRACT	III
LISTE DES FIGURES	VI
INTRODUCTION	1
CHAPITRE 1 – TOILE DE FOND	3
1.1 Des ancrages	3
1.2 Des récurrences	7
1.3 Des objectifs et questionnements de recherche	9
CHAPITRE 2 – APPUIS THÉORIQUES ET CONCEPTUELS	12
2.1 Une démarche heuristique	12
2.2 Le paraître : approche autobiographique et autofictionnelle	13
2.3 Le journal de bord	16
2.4 Récits thématiques et analyse formelle	16
2.5 La figuration dans l'art actuel	17
2.6 Le rêve : un nouveau mode de perception	23
CHAPITRE 3 – PRÉSENTATION DU PROJET	27
3.1 <i>Faut pas se leurrer!</i> : un corpus assumé	27
3.2 <i>Nuits</i> : un corpus d'œuvres picturales	30
3.3 <i>Silhouettes</i> : une installation	48
3.4 <i>Impressions</i> : une vidéo	52
CHAPITRE 4 – INTERPRÉTATION	54
4.1 Un processus sous observation	54
4.2 <i>Faut pas se leurrer!</i> Une œuvre qui se livre	56
CONCLUSION	59
ADDENDA	61
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	70
RÉFÉRENCES	73

LISTE DES FIGURES

Figure 1 – <i>Dans quel pays?</i> / Gaëtane Dion	4
Figure 2 – <i>Fin du jour à Havre-Aubert</i> / Gaëtane Dion	4
Figure 3 – <i>Artifice</i> / Gaëtane Dion	5
Figure 4 – <i>Cornes d’abondance</i> / Gaëtane Dion.....	5
Figure 5 – En résidence d’artiste à Coaticook	10
Figure 6 – <i>Waiting for the Barbarians</i> / Neo Rauch	18
Figure 7 – <i>Two Trees</i> / Peter Doig	19
Figure 8 – <i>Building the boat while sailing</i> / Dana Shutz.....	19
Figure 9 – <i>Les eaux du fleuve troublent de drôles d’histoires</i> / Fanny Mesnard.....	20
Figure 10 – <i>Cavalier à l’envers</i> / Alexandra Dupréz	20
Figure 11 – <i>Beauty Examined</i> / Kerry James Marshall	20
Figure 12 – <i>They Abused her by saying...</i> / Nicène Kossentini	21
Figure 13 – <i>Duplicated Movement</i> / Juin Shieh.....	22
Figure 14 – <i>Between the Appearances : the art of Louise Weaver</i> / Louise Weaver	22
Figure 15 – <i>L’Éther des origines</i> / Véronique La Perrière M.....	24
Figure 16 – <i>Botanical Lullaby</i> / Cynthia Dinan-Mitchell.....	24
Figure 17 – <i>Hunt Gather (Détail)</i> / Robin Crofut-Brittingham	24
Figure 18 – <i>Arroi</i> / Gaëtane Dion.....	33
Figure 19 – <i>Contenance</i> / Gaëtane Dion	34
Figure 20 – <i>Matrice</i> / Gaëtane Dion.....	35
Figure 21 – <i>Impedimenta</i> / Gaëtane Dion.....	36
Figure 22 – <i>Mythe</i> / Gaëtane Dion	37
Figure 23 – <i>Boîtes noires</i> / Gaëtane Dion.....	38
Figure 24 – <i>Point de vue</i> / Gaëtane Dion.....	39
Figure 25 – <i>Témoins</i> / Gaëtane Dion.....	40
Figure 26 – <i>Traces</i> / Gaëtane Dion	41
Figure 27 – <i>Fabulation</i> / Gaëtane Dion.....	42
Figure 28 – <i>Vague impression</i> / Gaëtane Dion	43

Figure 29 – <i>Élucubration</i> / Gaëtane Dion.....	44
Figure 30 – <i>Mirage</i> / Gaëtane Dion.....	45
Figure 31 – <i>Porte à confusion</i> / Gaëtane Dion	46
Figure 32 – <i>Emboîter le pas</i> / Gaëtane Dion	47
Figure 33 – Six éléments de l’installation <i>Silhouettes</i> / Gaëtane Dion	48
Figure 34 – Maquette 1 de <i>Nuits</i> et <i>Silhouettes</i> / Gaëtane Dion	49
Figure 35 – Maquette 2 de <i>Nuits</i> et <i>Silhouettes</i> / Gaëtane Dion	50
Figure 36 – Maquette 3 de <i>Nuits</i> et <i>Silhouettes</i> / Gaëtane Dion	51
Figure 37 – Images de la vidéo <i>Impressions</i> / Gaëtane Dion	52
Figure 38 – Images de la vidéo <i>Impressions</i> / Gaëtane Dion	53
Figure 39 – Vue partielle de la mise en espace... / Gaëtane Dion.....	61
Figure 40 – Une échelle chevauche le diptyque <i>Mythe</i> ... / Gaëtane Dion.....	63
Figure 41 – Regardant vers le sol, l’ombre d’une épinette... / Gaëtane Dion.....	63
Figure 42 – Jonchées au sol, quelques boîtes de l’installation... / Gaëtane Dion	63
Figure 43 – Mise en place de l’exposition <i>Faut pas se leurrer!</i> / Gaëtane Dion.....	65
Figure 44 – Mise en place de l’exposition <i>Faut pas se leurrer!</i> / Gaëtane Dion.....	66
Figure 45 – Mise en place de l’exposition <i>Faut pas se leurrer!</i> / Gaëtane Dion.....	67
Figure 46 – Mise en place de l’exposition <i>Faut pas se leurrer!</i> / Gaëtane Dion.....	68
Figure 47 – <i>Mirage</i> / Gaëtane Dion.....	69
Figure 48 – <i>Point de vue</i> / Gaëtane Dion.....	69

INTRODUCTION

*Le moment poétique est un répit qui nous est donné dans le tumulte
[...] une pépite de cohérence que nous avons su extraire d'un
monde confus et opaque, chaotique et obscur¹.*

– Michaël La Chance

Posant un regard transversal sur ma pratique artistique des 25 dernières années, j'observe certaines récurrences qui la caractérisent et une préoccupation qui l'infiltré : le paraître. Cette question, se trouve au cœur d'un projet de recherche-crédation ayant conduit à la production d'une exposition intitulée *Faut pas se leurrer!* Cette exposition s'est constituée d'un corpus multimédia essentiellement réalisé au cours de la dernière année, notamment durant une résidence d'artiste de trois mois, à Coaticook dans les Cantons de l'Est, à l'automne 2019. Le présent essai documente cette expérience de recherche-crédation à la première personne qui a pris la forme d'une autofiction. Ma démarche autobiographique s'inscrit en continuité avec une pratique réflexive exercée de manière courante depuis plusieurs années; elle se reflète à la fois dans mon écrit par l'insertion d'extraits de récits personnels et dans ma production, par l'insertion d'engrammes et d'atmosphères inspirés de mon territoire intime. Dans cet essai, j'établis des liens entre mes objectifs initiaux, mes appuis théoriques, les constituantes de l'œuvre et ce qu'elle me révèle une fois réalisée formellement.

Le premier chapitre esquisse la toile de fond sur laquelle mon projet de recherche a pris naissance. Il expose les ancrages liés à ma pratique, les questionnements ainsi que les aspects particuliers qui la définissent et qui ont permis la mise en œuvre de mon projet d'exposition. Le deuxième chapitre présente le cadre théorique et conceptuel sur lequel repose ma démarche. Il traite des balises et des outils qui la singularisent méthodologiquement et contextuellement. Le troisième chapitre dévoile la teneur de mon projet d'exposition. Il en décrit objectivement les caractéristiques techniques,

¹ La Chance M. (2007). Ces corps flamboyants sont des ambassadeurs. Désir d'infini et anamorphose chez Giordano Bruno. *Inter, Art actuel*. <https://bit.ly/2VD4vU5>

conceptuelles et formelles, les composantes ainsi que les liens idéels qui unissent les trois réalisations de mon corpus. Enfin, le quatrième chapitre vient apporter un éclairage sur l'œuvre achevée. Il dresse le bilan de mes observations et propose une analyse subjective de cette proposition visuelle devenue entité autonome à appréhender. Il permet de dégager les apprentissages qui résultent de cette expérience de création.

CHAPITRE 1 – TOILE DE FOND

Si l'auteur doit être lui-même la matière de son livre, c'est au sens où il ne sait pas ce qu'il est. [...] Il doit [...] se retourner comme un gant, et explorer son envers qui est peut-être le véritable endroit où il peut devenir, sans fin, ce qu'il est².

– Pierre Bertrand

Dans ce chapitre, je présente les ancrages qui entourent ma pratique picturale. J'en isole les récurrences formelles et les concepts qui traversent cette pratique. Ces éléments représentent le point de départ de mon cheminement vers l'atteinte de mes objectifs à travers un questionnement lié à mon rapport au monde. Plus concrètement, je cherche à émanciper ma pratique et à la rendre encore plus authentique. Pour y parvenir, il m'était impératif d'interroger, tout au long de mon processus, la notion du paraître, une notion qui teinte ma relation avec l'autre. Cette démarche a orienté la production des œuvres qui composent l'exposition *Faut pas se leurrer!*, présentée en juin 2020 dans un lieu virtuel³, en pleine crise sanitaire reliée à la COVID-19.

1.1 Des ancrages

Étant engagée dans une démarche artistique professionnelle depuis les années 1990, j'ai développé une pratique essentiellement figurative, marquée par la cohabitation de la peinture et du dessin. Ayant vécu quelques années au Sénégal, je me suis imprégnée de ses couleurs vives et les ai intégrées à ma palette. En analysant ma pratique, j'ai réalisé au fil des ans que je me m'étais cantonnée très longtemps dans la représentation fidèle de mes sujets. Cette pratique m'apportait une certaine sécurité et un sentiment de compétence, d'autant plus qu'elle fut reconnue par certaines instances

² Bertrand, P. (2001). *L'art et la vie*. Montréal : Liber, p. 75.

³ Il s'est avéré impossible de présenter mon exposition comme prévu à la Galerie R3 de l'UQTR durant la période de confinement décrétée par le Gouvernement en raison de la pandémie; ainsi c'est par des photos d'œuvres et de dioramas reproduisant mon intention de mise en espace que j'ai pu montrer virtuellement mon projet d'exposition.

internationales. Cette reconnaissance m’a donné l’élan nécessaire pour travailler de manière plus personnelle, pour délaisser la fidélité de la représentation et aller vers une figuration plus stylisée, enrichie de poésie (figure 1). Lors d’une résidence de création réalisée en 2007 aux Îles- de-la-Madeleine, ma façon colorée de figurer la réalité s’est étendue au paysage (figure 2).



Figure 1
Dans quel pays?
Bâton à l'huile sur toile
40 x 36 pouces
2010, Gaétane Dion

Figure 2
Fin du jour à Havre-Aubert
Acrylique sur toile
84 x 53 pouces
2008, Gaétane Dion

Sur le plan technique, j'utilisais le cloisonnisme⁴ et une palette de couleurs très vives pour créer des personnages féminins auxquels je prêtais une grande sensualité. À mes

⁴ Selon le site cnrtl.fr, le terme cloisonnisme (ou cloisonné), est une « manière de peindre pratiquée par Van Gogh qui consiste », par imitation des émaux cloisonnés, « à cerner d'un trait les différentes masses colorées qui composent un tableau » (Hugues, *Expressions d'atelier*, s.d.).

yeux leur apparence était importante : il m'était impératif qu'elles soient belles, qu'elles dégagent le calme, la sérénité et la féminité (figure 3). Au fil des ans, je me suis mise à prêter à mes personnages des parures inventées de façon à magnifier leur apparence (figure 4). Ma palette de couleur était ma façon de crier, de m'imposer, de frapper le regardeur, de prendre la parole pour attirer le regard sur la question du paraître.

A posteriori, je réalise que je suis restée fidèle à certaines habitudes, notamment ma palette de couleur et le cloisonné, qui fait partie de ma pratique depuis toujours; je constate aussi que ma pratique artistique est résolument figurative.



Figure 3
Artifice
Acrylique et collage sur toile
2014, Gaétane Dion



Figure 4
Cornes d'abondance
Acrylique, collage, feuille d'or sur toile
2017, Gaétane Dion

Vers 2015, je ne trouvais plus dans ma pratique le sentiment de sécurité qu'elle m'avait procuré jusqu'alors. Je me sentais bien outillée sur le plan technique mais dépourvue d'un discours cohérent sur ma pratique. J'ai senti le besoin de sortir de ma zone de confort et de pénétrer l'univers de ma pratique pour en découvrir la teneur, la signification et, comme le dit Jean (2009, p. 33), j'ai senti le besoin d'aller vers « une approche de la création qui cherche ses fondements, comme un dépassement de la naïveté ». J'ai voulu « transcender l'immédiat et le visible pour aller derrière, au-delà »

(Boutet, 2018, p. 305) afin de prendre conscience des sources qui motivent ma pratique et ainsi construire le sens lié à mes réalisations.

Consciente de vivre dans un monde d'apparences, je m'intéresse à cette fine couche superficielle que présentent, à première vue, les choses et le monde. Comme artiste-chercheuse et comme personne, je suis constamment préoccupée par la question du paraître; elle s'insinue dans ma pratique artistique tout autant que dans ma vie quotidienne. J'évoque le paraître dans le sens de l'expérience bilatérale de perception dans mon rapport à l'autre : paraître pour être perçue et percevoir ce qui paraît. Cette réalité m'incite à aller voir ce qui se trame derrière la surface. Les études de 2^e cycle me permettent cette exploration. À travers le programme d'étude de la pratique artistique (EPA) de l'UQAR, qui a pour objectif d'« étudier sa pratique personnelle pour en affirmer et en affiner la singularité et l'originalité [et] mieux comprendre la pratique artistique actuelle, de même que le sens et les enjeux de l'engagement créateur dans la vie de l'artiste et dans la société »⁵, j'ai pu prendre conscience que ma pratique prenait racine dans mon expérience de vie et que la figuration qui la caractérise parle davantage de moi que des autres. Je constatais mes capacités à 'faire' mais n'avais pas développé de discours sur ladite pratique. Ce programme m'a véritablement donné le coup d'envoi pour pénétrer mon univers artistique. Par la suite, le DESS en art de l'UQTR, un programme de type recherche, m'a permis d'établir des « liens entre théorie et pratique, entre savoirs et savoir-faire, dans le contexte de la recherche création [de même que] développer et situer [mon] processus de création dans le contexte de l'art contemporain »⁶ par le biais d'une production multimédia alliant la peinture, l'installation et la vidéo. De fait, cet essai constitue une contribution à l'avancement des connaissances au même titre que tout autre écrit scientifique. S'il peut sembler paradoxal d'évoquer la science alors qu'il est question de recherche-crédation, il faut se rappeler que la « réflexion méthodologique répond [...] au besoin

⁵ Tiré de l'information présente sur la page web du programme court de 2^e cycle en étude de la pratique artistique, UQAR

⁶ Tiré de l'information présente sur la page web du programme 1716, le Diplôme d'études supérieures spécialisées en art, UQTR

de légitimation rattaché au contexte universitaire [...] et [au] besoin de réfléchir à ce qui contribue à la démarche créatrice », explique Poissant (2009, p. VIII-IX). Ma contribution dans ce sens touche notamment l'approche autobiographique fictionnelle en recherche-crédation que j'aborderai un peu plus loin.

1.2 Des récurrences

Outil de réminiscence, mon journal de bord s'avère un compagnon fidèle depuis longtemps. Il m'a accompagnée dans ma démarche artistique et collige autant de souvenirs, d'images oniriques que de découvertes instantanées et de solutions techniques. Dans le cadre des études supérieures en arts, il constitue à la fois un outil méthodologique et un matériau de production. C'est pourquoi certains de ses extraits viendront ponctuer le texte et ainsi affirmer le caractère autobiographique de mon approche comme c'est le cas dans l'exemple qui suit.

J'avais environ quatre ans lorsque j'ai pris ma première leçon de conformisme social : je devais absolument m'habiller comme les autres malgré mon ardent désir de faire autrement. (extrait de mon journal de bord)

Davantage consciente aujourd'hui de faire partie d'un monde d'apparences, je me questionne à propos de notre culture où le paraître semble, à mes yeux, dominer l'être.

Mon souvenir d'enfance constitue le point de départ d'une remise en question. Ma préoccupation pour le paraître prend racine dans mon vécu et elle aiguise mon appétit profond pour une transformation de ma pratique artistique. Je me demande comment concilier le regard de l'autre et ma singularité. Je me demande de quelle manière je pourrais me livrer plus authentiquement à travers ma pratique comme en fait foi cet extrait :

Y a-t-il du vrai dans le faux ? Et inversement, y a-t-il du faux dans ce que je crois être vrai ? Suis-je dupe de tout ce que je vois, que ce soit dans les médias, sur les réseaux sociaux, dans l'espace public, ou encore dans mes relations avec les autres ? (extrait de mon journal de bord)

Le monde m'apparaît parfois aussi irréel qu'un rêve; rêve qui toutefois me semble bien réel lorsqu'il se déroule derrière l'écran silencieux de mon sommeil. Une fois ma conscience réanimée, je me demande ce qu'il advient de tous ces décors et accessoires oniriques que la nuit a balancés à la folle de mon logis. Et parallèlement, dans la vie éveillée de tous les jours, je m'intéresse à ce qui paraît et à ce qui est perçu.

En investissant un monde parallèle qui se situe au-delà des apparences, je désire ainsi conquérir une autre part de moi-même comme artiste et mieux me situer dans mon rapport au monde. Plus concrètement, je veux bousculer ma pratique en visitant l'autre côté du miroir.

Pour moi, la création artistique est une démarche heuristique puisque je trouve au fur et à mesure, en cherchant à l'intérieur d'un processus qui s'alimente en alternance des découvertes issues des livres et du travail en atelier, l'une nourrissant l'autre. Ce mouvement circulaire laisse place aux enseignements que m'apporte une grande part d'imprévu de sorte que mon cheminement est marqué par l'errance et de nombreuses bifurcations. « L'art donne souvent ses meilleurs fruits de manières imprévisibles selon des voies balisées par des procédés parfois irrationnels, aléatoires, inattendus ou accidentels », soutient Poissant (s. d., p. 2). Intimement connecté à mon intuition et à mes émotions, tout mon être progresse comme dans une danse aléatoire ponctuée d'allers et de retours et animée d'un dialogue ininterrompu avec moi-même. Chemin faisant, je suis attentive à tout ce que l'œuvre en construction peut me dire, me donner, me révéler. J'élaborerai davantage à ce propos au chapitre deux.

J'adopte une posture autobiographique puisque je puise dans mon vécu les matériaux qui me servent à interroger une réalité qui me touche de près. C'est à cette source personnelle que je m'abreuve pour tenter de saisir ce qui m'échappe dans ma préoccupation pour le paraître. Par ma propre implication, je tente de bâtir le sens de cette expérience (j'y reviendrai plus amplement dans le prochain chapitre). Cette expérience se traduit tangiblement par une production artistique multimédia dans

laquelle la figuration côtoie l'abstraction. Ainsi, chaque instant de ma vie (diurne ou nocturne) porte une couleur, une saveur, une émotion qui, par les traces qu'elles laissent dans ma mémoire, enrichissent mon vocabulaire plastique et participent du même coup à éclairer le sentier de ma quête.

Après le repas, nous pouvons nous choisir une pomme bien rouge dans un arbre artificiel. Lorsque vient mon tour, il n'y a plus d'arbre ni de pommes. Je me retrouve chaussée d'un long soulier de couleur saumon au pied droit. (extrait de rêve dans mon carnet de bord, 30 octobre 2019)

Mon incursion au-delà de ce qui paraît m'a entraînée vers mes rêves, ce territoire personnel que je considère parfois souterrain (parce qu'il se loge quelque part sous des couches personnelles difficilement accessibles) mais qui, en réalité se trouve autant au-dessus de moi, qu'autour et à côté de moi. Je m'intéresse à mes rêves depuis longtemps et à ce qu'ils me révèlent. Depuis quelques années, il m'arrive régulièrement d'en écrire les récits. Ces scènes oniriques, remplies de personnages, de décors et d'accessoires, sans liens apparents, me forcent à me questionner, à m'ouvrir, à penser autrement. Espace intime sans limites, le rêve a sur moi un pouvoir d'imagerie qui lui permet de communiquer, d'initier un dialogue, de secouer l'ordre tranquille de mes illusions. Le rêve me transporte dans le champ de tous les possibles grâce à la réflexion qu'il suscite. Alimenter ma pratique avec le rêve comme nourriture me permet de découvrir des analogies avec la réalité, également (mais autrement) distordue par les apparences.

1.3 Des objectifs et des questionnements de recherche

La notion du paraître soulevée par un souvenir d'enfance constitue la problématique que j'interroge à travers ma pratique artistique. L'observation de celle-ci montre que ma préoccupation pour le paraître en constitue le fil conducteur au même titre que certaines récurrences qui la caractérisent conceptuellement à travers le temps. Prenant davantage conscience que le paraître semble dominer l'être dans ma vision du monde, je ressens le besoin d'aller voir au-delà de la fine couche superficielle qui recouvre les choses et le monde qui m'entoure. Désormais, je poursuis les objectifs de :

- transformer, émanciper ma pratique artistique;
- conquérir une autre part de moi-même afin de mieux me situer dans mon rapport au monde;
- construire le sens de cette réalité superficielle que je questionne.

Dans de mon cheminement vers l'atteinte de ces objectifs, je me demande :

- comment concilier le regard de l'autre et ma singularité dans ma pratique?
- comment me livrer plus authentiquement à cet autre et à moi-même?
- quel sens donner à ce qui paraît, autant dans ma vie éveillée que dans mon vécu onirique?

Enfin, pour mener ma recherche, l'approche heuristique qui anime ma façon habituelle d'aborder la création est mise à l'épreuve, notamment par le nouvel environnement de travail que me procure la résidence d'artiste (figure 5) où je m'installe durant trois mois pour concevoir et réaliser mon projet.



Figure 5

En résidence d'artiste à Coaticook.

Photo : Mélissa de La Fontaine, 2020

Déjà présent dans ma pratique, mon journal de bord m'amène à emprunter une posture autobiographique en m'aiguillant vers une partie de mon vécu qui rime avec l'au-delà des choses et du monde, le rêve. En me racontant plastiquement, même de manière fictionnelle, je traverse l'image que me réfléchit le monde qui m'entoure à travers mon vécu onirique par le biais de mon œuvre.

Dans les pages qui suivent, j'expose plus en détail (au chapitre 2) les éléments théoriques et conceptuels qui ont alimenté ma réflexion tout au long de mon processus. J'élabore notamment au sujet de ma posture de recherche et de la méthodologie privilégiée pour la conduire. Je traite des moyens mis en œuvre pour réaliser mes propositions visuelles. Je situe également mon travail en repérant des liens de parenté avec celui d'autres artistes actuels. Plus loin (au chapitre 3), je présente le parcours matériel et plastique de mon projet.

CHAPITRE 2 – APPUIS THÉORIQUES ET CONCEPTUELS

Le peintre, au cours de son existence, se construit une banque de données psychiques à partir de sa connivence avec le monde. C'est ce qu'il restitue dans son trait. Un jour, de cette banque de données naîtra naturellement, en un geste spontané, un acte créatif⁷.

– Maître Huang

Dans ce deuxième chapitre, j'introduis les bases théoriques et conceptuelles sur lesquelles s'appuie ma démarche de recherche-crédation. Comme chercheure-artiste, j'ai choisi de m'inspirer d'outils méthodologiques hérités de la tradition qualitative, notamment les approches heuristique et autobiographique ainsi que le journal de bord et le récit. Sur le plan conceptuel, je traiterai de la figuration et de la symbolique du rêve.

2.1 Une démarche heuristique

Depuis très longtemps, ma démarche artistique est de nature heuristique, c'est-à-dire qu'elle est basée sur la découverte chemin faisant. Sela-Smith (2002, p. 58), qui s'est penchée sur l'approche heuristique de Moustakas (1990), explique que cette méthodologie est pertinente lorsque

[...] l'objet de la recherche se situe à la frontière d'un nouveau territoire à explorer. Le chercheur n'a aucune idée de la direction à prendre pour le visiter [...], alors l'objectif consiste à faire des découvertes exploratoires plutôt que de vérifier des hypothèses. La question initiale demeure le seul guide au cours du processus de recherche. Ce qui fonctionne devient le point central, et toute possibilité sensée peut être envisagée. Ce processus d'essais et d'erreurs, cette découverte de ce qui s'avère pertinent caractérise l'heuristique. Ce qui réussit devient la 'bonne chose'⁸.

⁷ Cité par Fabienne Verdier (2003). *Passagère du silence*. Paris : Albin Michel, p. 122.

⁸ Traduction libre de « where the inquiry is on the cutting edge of a new territory being explored. When there is no idea of where the researcher of the territory is going [...], then exploratory discovery, rather

S’inscrivant dans la même ligne de pensée, Boutet (2018, p. 297) rapporte les propos de Laurier et Gosselin (2004) qui décrivent l’approche heuristique comme suit :

Cette méthode (de l’artiste), basée sur l’expérience sensible du monde, revendique un espace d’investigation où la pratique de l’image, [...] de la matière, de la conscience, s’alimente souvent à une sorte de logique intuitive qui laisse place au hasard, à l’accident et parfois même, au désordre.

On comprend bien que le sentier du chercheur se trace et se pave au fur et à mesure que celui-ci avance dans son projet... un projet dont la direction pourrait changer totalement. Une recherche heuristique est une incursion du chercheur dans un territoire aux contours aléatoires sans que celui-ci ne connaisse le point d’arrivée mais qui lui permet d’espérer une éventuelle transformation de sa pratique.

L’approche heuristique est pertinente avec ma démarche sur deux plans. D’abord, elle présente un lien de parenté avec le travail de création et ensuite elle « accorde une place importante à la découverte du moment présent » (Joyal, 2016, p. 204). En cheminant de cette façon, autant en atelier qu’au cours du travail réflexif qui fait l’objet du présent écrit, je me sens en cohérence avec ce que je suis et avec ma façon singulière d’appréhender le monde.

2.2 Le paraître : approche autobiographique et autofictionnelle

La question du paraître a toujours constitué une préoccupation dans ma pratique artistique tout autant que dans mon quotidien. Elle s’interpose dans ma façon de me livrer au monde; elle s’impose dans ma conception et dans ma perception des choses et du monde qui m’entoure (et de moi-même). À cet effet, Bergson affirme « qu’un *voile*⁹ constamment s’interpose entre nous le Monde », cite Carfantan (2014, p. 74).

than testing hypotheses, is the goal. The inquiry is open-ended with only the initial question as the guide. What works becomes the focus, and anything that makes sense can be tested. This trial-and-error process, this discovery of what works is the heuristic. What succeeds becomes the ‘right thing’ ».

⁹ En italique dans le texte original.

Comme ce dernier, je vois dans le paraître une « seconde peau déposée sur les choses » (2016, p. 85). Je crois comme lui que le paraître se pare de mystère pour laisser entrevoir une dimension autre. Dans le même ordre d'idée, Maffesoli soutient qu'il y a « du mystère dans l'objet anodin [et que] lorsque l'artiste peint, chante, sculpte l'objet anodin, c'est cette aura mystérieuse qui le fascine qu'il entend décrire » (1990, p. 124), suggérant que la banalité des objets contienne le monde en son entier. C'est dans cette perspective qu'à travers ma pratique, la personne secrète et pudique que je suis tente de voir (de se voir) au-delà de la théâtralité du monde (de sa propre théâtralité) afin de se dévoiler de manière authentique dans le fruit son travail.

Dans cet esprit, l'étude de cette problématique du paraître appelle implicitement une approche autobiographique, une approche qui permet de « s'exposer », une approche qui constitue « un premier pas vers un exode hors de soi », allègue Gómez (2013, p. 2). « M'écrire ne peut être que l'expression d'un besoin de m'écrire pour quelqu'un d'autre [...] et ce quelqu'un d'autre est déjà l'autre en moi », précise-t-il. En adoptant une posture autobiographique, je m'emploie à découvrir l'autre qui m'habite et que je cherche à apprivoiser « dans les traces que le passé a laissées sur mon être [...]. Le récit écoute parler les autres à travers les gestes de son auteur », Gómez (2013, p. 5-6).

Cette démarche m'amène à me confronter à moi-même et à pénétrer mon propre territoire au-delà de l'image spéculaire qu'il me renvoie depuis toujours. Dans l'élaboration de mon projet d'exposition *Faut pas se leurrer!*, souvenirs et rêves se sont offerts à moi comme matériaux riches et pertinents pour construire des lieux fictionnels où, en plus de me raconter, j'observe l'autre s'insinuer dans les

blancs du récit, laissant dans sa trace les effets d'un métissage qui est déjà là [...]. Le récit autobiographique est la mise-en-évidence de ce dialogue permanent que nous avons avec l'autre et de comment ce dialogue me transforme, m'altère, me déconstruit et me construit (Gómez, 2013, p. 10).

À ce propos, Burrick (2010, p. 24) soutient que la mémoire autobiographique emmagasine non seulement l'histoire des événements vécus mais également leurs

caractéristiques perceptives, cognitives et affectives. Mon incursion au cœur d'événements réels et oniriques, qui m'ont façonnée et qui ont marqué ma trajectoire d'artiste praticienne, m'ouvre la porte à une expression plus singulière puisque les matériaux que j'y puise contiennent une empreinte affective.

Pour sa part, Beggar affirme que souvent, dans l'œuvre autobiographique, « les événements sont d'un habillage parfait, qui induit inévitablement à une entreprise de soupçon » (2014, p. 129). Il va plus loin en abordant la notion d'autofiction pour sortir de cette perfection. L'autofiction consent une liberté qui permet à son auteur de dire ce qu'il ignore lui-même (Beggar, 2014, p. 131). « En d'autres termes, une autofiction [...] n'est pas une écriture à la recherche d'une authenticité, mais une authenticité à la recherche d'une alchimie qui exposerait le moi dans sa dimension la plus intime », ajoute-t-il.

J'abonde dans le même sens que Beggar pour dire que l'autofiction s'avère une voie privilégiée à emprunter pour me révéler à travers mon œuvre; ainsi ma production prend la forme d'une autofiction visuelle. Celle-ci est porteuse d'un « savoir esthétique » généré à partir d'un « savoir expérientiel » (Rhéaume, 2011, p. 23). En d'autres mots, « l'expérience concrète, qui s'inscrit dans la mémoire et prend image, [permet] les processus de mémorisation et d'imagination, ce qui assure au langage de devenir création » (p. 27). En adoptant une posture autobiographique, « je-suis-être-dans-le-monde, [...] je suis co-créditeur[e] de ce monde; me comprendre, c'est aussi le comprendre » (Gómez, 2013, p. 11).

Les matériaux autobiographiques que j'utilise pour construire mon monde proviennent de trois journaux de bord rédigés au cours de la dernière année et de deux carnets de récits de rêves colligés entre 2017 et 2019. Pour compléter mon inventaire, j'ai plusieurs photos de travaux en cours et de matériel inspirant.

2.3 Le journal de bord

Outil important pour moi, le journal de bord est un précieux compagnon tout au long de mon processus de création. Je lui confie, sans censure et de manière chronologique, tout ce qui contribue à l'avancement de mes travaux : réflexions, actions, notes diverses. Il est le gardien des traces de mon parcours d'artiste-chercheur. « Le but de ces notes est de structurer la créativité et de faciliter la mémorisation » selon Schatzman et Strauss cités dans Baribeau (2005, p. 104).

En cours de processus, chaque fois que je me sens dans un cul-de-sac, je prends un moment d'arrêt et je poursuis ma recherche autrement : je me ressource. Je feuillette ou lis des magazines d'art actuel, je navigue sur le Web ou j'avance la lecture d'ouvrages en lien avec ma problématique. La plupart du temps, un simple détail (un mot, un objet, une image) repéré au gré de mon furetage se transforme en étincelle et voilà le feu rallumé! (extrait de mon journal de bord)

« Instrument méthodologique en recherche création » (Le Coguiec, 2016, n. p.), le journal de bord, que l'auteur désigne aussi comme un « récit de projet » (2009, p. 112), agit à titre de témoin silencieux de mon processus de recherche. Il est mon confident d'atelier qui saura me restituer, le moment venu, « le raisonnement qui [m]'a conduit[e] à prendre certaines décisions », (Muchielli, 1996, p. 116) et « les conditions d'élaboration de [mon] travail, sur [mes] méthodes de création, sur des éléments techniques, mais aussi des notes relatives au domaine affectif » (Le Coguiec, 2016, n. p.). À la fois outil et matériau, le journal de bord constitue une archive qui m'a permis de garder le focus sur la question du paraître dans mon rapport à l'autre, à la base de mon désir de transformer ma pratique.

2.4 Récits thématiques et analyse formelle

Selon Ricœur, le récit exerce une fonction médiatrice en permettant à son auteur de prendre connaissance de sa propre histoire et, par le fait même, de lui-même dans une recherche de cohérence. De son côté, Muchielli (1996) parle du récit comme :

[d'un] matériau brut sur lequel l'enquêteur-narrataire exerce un travail de transcription [...]. Le récit de vie se rapporte soit à une vie dans son ensemble, [...] soit à des tranches de vie. Dans ce dernier cas, il s'agit de récits thématiques relatifs à des moments vécus (p. 64).

Mes carnets de récits thématiques regroupent les tranches de vie onirique que sont mes rêves. Matériaux bruts porteurs d'affects, mes récits de rêves constituent une source d'inspiration importante dans la réalisation de mon projet d'exposition intitulé *Faut pas se leurrer!* Grâce à l'analyse formelle de ces contenus autobiographiques, je peux en extraire des archétypes, des « engrammes », sortes de figures stables, de schèmes – qui sont à la fois des formes et des matrices (Muchielli, 1996, p. 17).

L'analyse formelle est une méthode d'explicitation du système générateur de sens d'un ensemble d'expressions (discours, récits, rêves, mythes...) issues d'un même acteur. Elle vise à mettre à jour la problématique individuelle ou collective qui sous-tend toutes les expressions analysées (Muchielli, 1996, p. 86)

Ainsi les engrammes, ces éléments retirés de leur contexte onirique, deviennent dans mon œuvre à la fois « des schèmes de représentation transmis [...] [et] des éléments mythogènes constitutifs » (Muchielli, 1996, p. 17). En d'autres mots, ils composent la base d'un récit qui met en scène un phénomène imaginaire ayant la capacité de se transformer en mythe, c'est-à-dire en « expression allégorique d'une idée abstraite »¹⁰.

Mon corpus étant ainsi essentiellement figuratif, il m'est impératif d'observer la place qu'occupe la figuration dans l'art actuel afin de mieux suivre son évolution au cours des dernières décennies.

2.5 La figuration dans l'art actuel

Après une quarantaine d'années où l'abstraction règne dans l'histoire de la peinture québécoise (comme à l'international d'ailleurs), avec des artistes comme Borduas, Riopelle, Ferron et Barbeau notamment, l'abstraction se voit dépouillée de son statut

¹⁰ Définition repérée à cnrtl.fr

d'art « contemporain » face à une nouvelle vague de peinture d'images à l'aube des années 1980. Le « zeitgeist » européen, c'est-à-dire l'esprit de l'époque, et le « néo-expressionnisme », responsables de cette mouvance, émergent simultanément dans de nombreux pays. « La peinture d'images, que nous entendons ici au sens large englobant une diversité d'approches de l'art figuratif, permet aux artistes de s'exprimer sur des questions et des causes [...] » (Holubizky, 2009, n. p.).

Allant dans le même sens, Gagnon (1993, p. 18) de la revue *Etc.* affirme que la représentation figurative s'expose de manière impressionnante chez nous¹¹ comme ailleurs dans le monde depuis les années 1980. La figuration répond à un besoin vivement éprouvé par le créateur de traduire dans son œuvre visuelle « la relation intime et sensible qu'il entretient dialectiquement avec l'univers du 'réel' et des choses, et le monde imaginaire qu'il s'est construit pour mieux définir son identité et son rapport avec l'altérité ».

Dans cette même ligne de pensée, Trachtman (2007, n. p.) soutient qu'un certain nombre de peintres contemporains trouvent de nouveaux modes d'expression inédite alliant figures humaines et autres formes identifiables avec des éléments d'abstraction et de narration ambiguë. La peinture qu'on croyait mourante reprend vie dans les ateliers de jeunes artistes contemporains tels que Neo Rauch (figure 6), Peter Doig (figure 7) et Dana Schutz (figure 8) pour ne nommer que quelques-uns de ces peintres de la figuration à l'échelle internationale.



Figure 6
Waiting for the Barbarians
Neo Rauch

¹¹ L'auteure fait ici référence à la Biennale du dessin, de l'estampe et du papier du Québec d'Alma tenue en 1993.

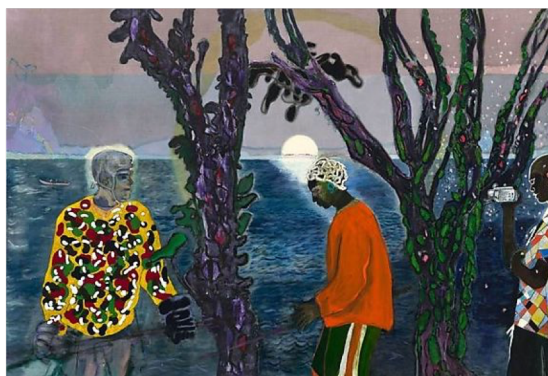


Figure 7
Two Trees
 2017, Peter Doig
 © Peter Doig. All Rights Reserved, DACS / SOCAN 2020



Figure 8
Building the boat while sailing
 Dana Schutz

De son côté, Joubert (2012, p. 2) observe qu'il « n'existe à [sa] connaissance peu ou pas de figuration 'réaliste' acceptée par la hiérarchie muséale ou les jurys actuels » si elle ne comporte pas au moins l'un des critères suivants :

la violence, le cynisme ou l'audace, du point de vue des mœurs; l'humour ou l'ironie; la référence explicite à l'histoire de l'art ou autres allusions culturelles; le choix d'un sujet, d'un angle perspectif ou la juxtaposition d'images dont le sens n'est pas immédiatement apparent; le dépouillement ou le décentrage de la composition ou le troncage de ses éléments, à l'encontre des prescriptions classiques; l'interruption de la perspective par des inter-cadrages; l'introduction d'une géométrie, de jeux de permutation ou d'un travail sur la grille; l'ajout de zébrures libres balafrant la surface de l'image ou autres techniques rappelant l'art abstrait; bref des moyens susceptibles de donner le pas au conceptuel sur l'image. »

L'auteure soutient qu'il semble difficile d'« assumer le caractère contemporain d'une œuvre peinte réalistement [...] » sans recourir à une méthode de distanciation telle que celles citées précédemment. Dans un article publié en 2016, Farkas¹² jette un autre éclairage sur la figuration. Elle rapporte qu'après une nouvelle vague de mouvement néo-abstrait dont l'apogée s'est tenue en 2014, la figuration reprend progressivement sa place dans le panorama artistique de la dernière année¹³, notamment par le biais de

¹² Rozsa Farkas est directrice fondatrice et co-commissaire/éditrice de l'Arcadia Missa à Londres.

¹³ 1995 à 1996

« pratiques post-internet désormais friandes de remettre le dessin au goût du jour [...]. Ce discret retour à la figuration est aujourd'hui une pratique dominante sur le paysage de la production artistique contemporaine ». Elle soutient que « la voie de la figuration s'inscrit [...] dans une démarche marginale et plurielle, où le corps devient objet de revendication artistique » (n. p.).

Quelques artistes actuels abordent la figuration de cette manière dont Fanny Mesnard (figure 9), Alexandra Dupréz (figure 10) et Kerry James Marshall (figure 11) notamment.

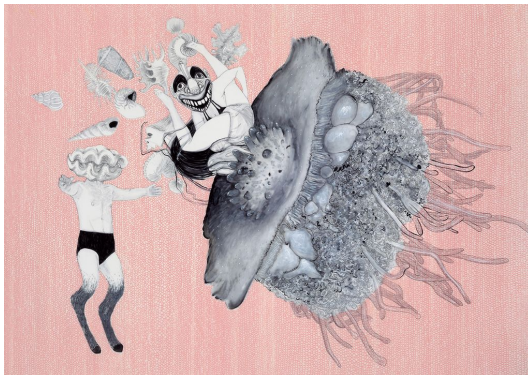


Figure 9
Les eaux du fleuve troublent de drôles d'histoires (pour Allison Nord au Nord)
 2017, Fanny Mesnard
 Encre et acrylique sur papier vélin
 75 x 100 cm
 Photo : Étienne Boucher
 Reproduit avec la permission de l'artiste



Figure 10
Cavalier à l'envers
 Alexandra Dupréz
 Photo : Jean-Pierre Le Bars
 Reproduit avec la permission de l'artiste



Figure 11
Beauty Examined
 1993, Kerry James Marshall
 Acrylique et collage sur toile
 84 x 98 in. (213,4 x 248,9 cm)
 Photo: Matthew Fried, © MCA Chicago
 Reproduit avec la permission du MCA Chicago

Lorsqu'on regarde ces productions, on observe que le corps joue un rôle central dans leurs compositions picturales. Ces réalisations comportent aussi une grande part de contenu énigmatique, également caractéristique des propositions plastiques en art actuel comme l'explique Tauzin (2004, p. 119).

Le maintien d'un niveau de lecture soutenu et somme toute, relativement énigmatique, serait alors, d'une part, une marque de considération à l'égard des visiteurs que l'on voudrait pousser à s'élever dans l'ensemble au rang de connaisseur, et d'autre part, une forme d'exigence en concordance profonde avec cette forme de création [...].

Bien que le corps ne soit pas représenté de manière concrète dans les différentes réalisations de mon corpus, tous les engrammes, tous les archétypes qui les composent, évoquent néanmoins l'humain dans son rapport aux objets, à son environnement et à l'autre. L'agencement de tous ces éléments dans l'espace pictural et dans l'organisation spatiale maintient également une part de mystère à élucider.

Quant à la question du paraître, différents artistes actuels tels que Nicène Kossentini (figure 12), Juin Shieh (figure 13) et Louise Weaver (figure 14) l'abordent sous différentes formes et différents angles dans leur pratique. Outre celui de Weaver, leur travail ne présente que très peu de filiation avec le mien. En effet, cette artiste australienne crée, comme je le fais aussi, des ombres projetées à partir d'éléments de son installation intitulée *Between Appearances : The Art of Louise Weaver* (figure 14). Par ailleurs, j'observe qu'au niveau conceptuel, les œuvres du corpus *Paraître* de Kossentini (figure 12) se veulent une exploration de la confusion, une notion présente dans mon

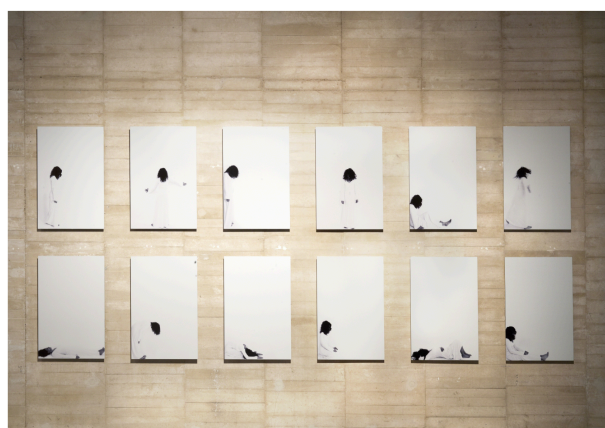


Figure 12

***They abused her by saying...* (série)**

12 impressions d'art sur Diassec de 27,56 x 19,7 po.
2010, Nicène Kossentini

Reproduit avec la permission de l'artiste

corpus. Dans sa production intitulée *Appearences Under Erasure* (figure 13), Shieh fait intervenir le symbole en plus de jumeler le dessin et la peinture, des pratiques qui sont communes avec la mienne.



Figure 13
Duplicated Movement
2019, Juin Shieh
Huile sur toile
68 1/8 x 68 1/8 po.

Figure 14
***Between the appearances :
the art of Louise Weaver***
(Détail de l'installation)
Louise Weaver



2.6 Le rêve : un nouveau mode de perception

Les trois composantes de mon corpus, c'est-à-dire les monotypes, l'installation ainsi que la vidéo, prennent leur source dans mon vécu onirique. Cet espace personnel et mystérieux qui ne se dévoile qu'en surface contient des traces de la vie éveillée. « Dans les rêves, les 'restes diurnes' se rencontrent avec les 'sommées d'impressions' déjà mentalisées pour produire des images », soutient Faure (2015, n. p.). Le rêve constitue alors un « lieu privilégié que la création peut investir, faisant de lui sa propre matière. [...] la résistance offerte par le rêve à toute tentative d'appropriation fait de lui l'un des matériaux les plus riches et les plus énigmatiques de la création artistique », précisent Chasserieu et al. (2010, p. 2). En s'extériorisant dans la création, donc en subissant des transformations liées à leur traduction dans un autre langage, les traces d'expériences oniriques, elles-mêmes assorties d'affects, peuvent « accéder au champ de la signification », prétend Faure (2015). Polymorphes et polysémiques, ces traces de rêves mises à l'œuvre dans l'œuvre suscitent une nouvelle perception du temps et de l'espace. Ce faisant, l'expérience onirique modifie notre façon de voir le réel, convertissant le rêve en « nouveau mode de perception » (Chasserieu et al., 2010, p. 2). Analogiquement, dans le contexte de la création,

la peinture, comme le rêve, est l'espace par excellence où l'image prend forme et se déforme. Loin de la linéarité du discours, le tableau est un tout qu'il convient d'embrasser d'un seul coup d'œil avant d'y cheminer par glissements, d'une zone à une autre. Tels sont les liens constitutifs entre la spatialité du rêve et celle de la peinture [...] dont le foisonnement d'images hallucinatoires s'offre comme une véritable réserve poétique (Chasserieu et al., 2010, p. 3).

Ce n'est pas d'hier que certains artistes utilisent le rêve comme matériau dans la réalisation de leurs œuvres, que ce soit en littérature, en théâtre ou en arts visuels comme l'ont fait Dali et Miró notamment. Plus près de nous, des artistes actuels font de l'onirisme une matière privilégiée dans l'élaboration de leurs propositions visuelles dont Véronique La Perrière M. (figure 15), Cynthia Dinan-Mitchell (figure 16) et Robin Crofut-Brittingham (figure 17).



Figure 15
***L'éther des origines* (détail)**
 2008, Véronique La Perrière M.
 Photo : Véronique La Perrière M., 2008
 Reproduit avec la permission de l'artiste



Figure 16
Botanical Lullaby
 2016, Cynthia Dinan-Mitchell
 Techniques mixtes sur carton muséal
 Photo : Charles-Frédéric Ouellet
 Reproduit avec la permission de l'artiste



Figure 17
***Hunt Gather* (détail)**
 45 x 45 po.
 2019, Robin Crofut-Brittingham
 Photo : Paul Litherland, 2019
 Reproduit avec la permission de l'artiste

Inspirées d'onirisme, les réalisations picturales de ces artistes actuels affichent un grand pouvoir énigmatique et montrent combien le rêve s'avère un matériau à la fois fécond et poétique.

Ainsi en me servant de mon vécu onirique et de mon journal de bord comme matériaux pour construire mes propositions visuelles, j'adopte une posture autobiographique. J'emprunte un sentier heuristique pour m'immiscer au-delà des apparences et élaborer mes allégories. Cette démarche me rapproche de mes objectifs qui consistent à apprivoiser l'autre (c'est-à-dire l'autre qui m'habite de même que l'autre que je côtoie au quotidien) en me racontant, même de manière fictionnelle, et à bousculer ma pratique afin de me révéler avec plus d'authenticité.

Bien que la facture visuelle des artistes présentés ici diffère grandement de celle de ma production, les réalisations de ma pratique actuelle s'apparentent davantage au niveau conceptuel à celles de Mesnard (figure 8), de La Perrière M. (figure 11) et de Dinan-Mitchell (figure 12). Ces œuvres m'interpellent parce que, tout comme moi, les trois artistes qui les ont créées mettent en scène des éléments issus d'un vécu personnel qui s'inspire d'onirisme dans le but de susciter un étonnement, une tension nécessaire au questionnement. Cet effet de saisissement est essentiellement provoqué par la dimension iconographique des engrammes ainsi réunis dans des même univers qui dégagent une atmosphère étrange et mythique. Caland et Granjon les qualifient de mythopoétiques : « le poétique renvoyant au caprice de l'assemblage, à la rencontre parfois inattendue de matériaux, d'objets, le mythique à une réécriture du cosmos par le maillage de pulsions enfouies, le tissage du monde et de l'être » (2017, p. 11). Par ailleurs, contrairement à La Perrière M. (figure 11), Mesnard (figure 8), Dupréz (figure 9) ou Marshall (figure 10), ma palette de couleurs s'avère beaucoup plus élaborée, se rapprochant même de celle de Rauch (figure 5), Doig (figure 6) et Dinan-Mitchell (figure 12) avec l'éventail de ses teintes vives et contrastées. Enfin, à propos des observations faites par Joubert (en page 19 de cet essai) sur ce qui caractérise les

propositions plastiques en art actuel, je constate que mon travail en présente quelques-unes :

- la juxtaposition d'images dont le sens n'est pas immédiatement apparent;
- le décentrage de la composition [...], à l'encontre des prescriptions classiques;
- l'ajout de zébrures libres balafrant la surface de l'image ou autres techniques rappelant l'art abstrait.

Le prochain chapitre présente mon projet multimédia *Faut pas se leurrer!* Il en décline les moyens utilisés pour le matérialiser, la teneur ainsi que les caractéristiques conceptuelles et formelles. Dans ces pages, j'explique également de quelle manière ma problématique se dénoue à travers mon langage plastique.

CHAPITRE 3 – PRÉSENTATION DU PROJET

*Tant est puissant le fantasme de l'authenticité,
tant est enraciné le souci intellectuel de chercher
la vérité au-delà de ce qui se voit¹⁴.*

– Michel Maffesoli

Tout au long de mes pérégrinations conceptuelles et exploratoires, je consigne tout dans un journal de bord : mes idées, mes craintes, mes doutes, mes actions, mes *modus operandi*, quelques rêves, des notes de lectures diverses, des croquis, mes *eurêka*, bref, tout ce qui m'apparaît pertinent et que je prends le temps de noter.

Après plusieurs mois à errer dans un territoire sombre et rocailleux, j'arrive enfin dans une clairière où il fait jour. Je peux mieux voir, je peux avancer!
(extrait de mon journal de bord)

3.1. *Faut pas se leurrer!* : un corpus assumé

Depuis plusieurs années, la problématique du paraître se situe au cœur de ma pratique et de ma vie. Les œuvres qui composent l'exposition *Faut pas se leurrer!* traduisent cette préoccupation. Comme je l'ai dit auparavant, ma posture est autobiographique; elle découle d'un besoin de cohérence et d'une recherche de sens. Elle représente la boussole que je tiens en main pour cheminer dans ce que j'appellerais par moments « un périple artistique », c'est-à-dire une expérience heuristique ponctuée de bifurcations, d'hésitations et de découvertes.

Les trois parties de l'exposition, c'est-à-dire, l'ensemble de peintures intitulées *Nuits*, l'installation *Silhouettes* de même que la vidéo *Impressions*, constituent le corpus de l'exposition intitulée *Faut pas se leurrer!* Elles sont toutes trois construites à partir d'engrammes, un vocabulaire figuratif de base qui m'est propre et qui émerge de mes

¹⁴ Michel Maffesoli (1990). *Au creux des apparences*. Paris : Plon, p. 105.

songes, de mes rêves et de mes observations. Par exemple, les images d'un soulier de femme, d'une robe, d'une chaise, d'une valise, de boîtes, de billes et d'arbres sont récurrentes dans mes pensées et se matérialisent dans mes créations. Elles constituent la trame narrative de ma démarche créatrice. À cette trame s'ajoutent des éléments ponctuels et circonstanciels qui s'offrent à moi en cours de route, inopinément, dans l'action de faire :

Je pars dans une direction et tout à coup, un détail soulève mon intérêt et j'y porte attention. Ainsi, la peinture qui déborde de mes lés de papier et qui cherche à décoller lorsque je les soulève (de la nappe de plastique qui protège la table sur laquelle je peins ces papiers) représente un phénomène fortuit qui suscite mon intérêt. Je m'intéresse à cet aléa comme à un trésor que je viens de découvrir. Comment cet imprévu peut-il me servir? Que faire avec? Mon intérêt se dirige alors ailleurs que sur ce sur quoi je me concentre depuis plusieurs semaines. (extrait de mon journal de bord)

Mon attitude d'ouverture face à ce qui advient me permet de voir certaines choses, comme une mouche dans une fenêtre, ou de prendre conscience de certains phénomènes comme des débordements de peinture et des déchirures survenus en cours de production. La sérendipité entre ici en jeu; en effet, étant attentive au moment présent, je saisis les hasards et les aléas, je vais de découverte en découverte et surtout, j'en tire profit.

Sur le plan formel, cette dynamique m'entraîne à mettre au point, ou du moins à amener plus loin, certaines techniques. Par exemple, dans ma récente production, j'ai poussé les limites du transfert d'image et du monotype, « une technique qui combine généralement la peinture et les techniques d'impression. Il en résulte une image unique développée sur une matrice plane avec un médium à l'huile ou à l'eau et ensuite transférée sur une autre surface » (Ayres, 2001, p. 8)¹⁵. Ce que je transfère sur papier n'est pas une image qui provient d'un imprimé quelconque; il s'agit des médiums que

¹⁵ Traduction libre de « Monotype is a unique process in which you can use a combination of printing and printmaking techniques. It result in one-of-a-kind image that is developed on a flat plate with oil- or water-based mediums, and then transferred to another surface [...]. »

j'ai appliqués sur une matrice de plastique qui conserve, le plus souvent, les traces de travaux précédents. Je transfère le tout sur du papier mince de type chinois ou japonais.

Des images fantômes subsistent d'un travail antérieur et ajoutent des détails narratifs qui accentuent la part de mystère que je perçois dans mes compositions. Le tout se peint à la manière d'un palimpseste inversé. Autrement dit, ce que j'applique en premier sur la matrice apparaît au premier plan une fois le transfert effectué. Cette technique ne permet pas de masquer quelque chose qui serait déjà appliqué sur la matrice; aucun repentir n'est possible!

L'ambiance que je cherche à installer dans ce corpus se situe à mi-chemin entre le ludique et le dramatique. Je veux exploiter la dialectique esthétique entre ce qui se voit et ce qui se ressent; je souhaite que le public se questionne sur la nature et le rôle de l'objet dans la scène où il se trouve. Intimement interconnectés, ces trois projets bidimensionnels et tridimensionnels montrent quelques caractéristiques communes qu'il me semble important de présenter, en l'occurrence la trace et le leurre.

La trace constitue pour moi une métaphore visuelle et sémantique d'importance dans mon corpus. S'étant imposée d'elle-même dans mes travaux exploratoires réalisés avec ma technique hybride, elle est polymorphe et se présente dans mes œuvres sous différents aspects, au sens propre comme au figuré :

- Trace d'un travail précédent
- Trace d'objets
- Trace de rêves
- Traces de pas dans la neige
- Traces de mémoire personnelle et collective
- Trace d'écriture
- Dessins tracés
- Traces de peinture
- Traces d'impressions
- Traces de présence

Ces traces deviennent pour moi un matériau de choix parce qu'elles agissent comme substance de liaison entre les différents éléments de mon vocabulaire compositionnel. Se manifestant souvent de manière inattendue, ces empreintes se fondent parfois dans le paysage ou au contraire brisent l'harmonie illusoire du territoire pictural.

[...] Un petit garçon d'environ cinq ans s'avance seul sur un quai public. Il porte un t-shirt jaune pâle. Je le vois de loin et je m'inquiète. J'essaie d'accourir pour le protéger, mais je suis comme paralysée, il m'est impossible de courir. Lorsque j'arrive enfin au quai, il n'y a plus personne [...]. (extrait de mon carnet de rêves, 11 mai 2017)

Les leurres, ces engrammes, ces archétypes qui habitent mes allégories proviennent de mon monde onirique. Je les qualifie de leurres parce que les arbres, balles, billes, boîtes et desserts au chocolat, l'écriture, l'escalier, les flaques d'eau, le soulier féminin, le livre, les statues de l'Île de Pâques ne sont aucunement liés entre eux mais parlent de moi et de mon rapport au monde. En fait, le leurre me rappelle l'idée de mirage, de façade ou d'apparence susceptible de déguiser superficiellement une autre réalité. Ces objets (choses, personnes, lieux) polysémiques et multiformes activent un potentiel narratif. Dans les mises en scène où ils prennent place, seul le regardeur pourra, à partir de son bagage personnel, donner un sens à ce qu'il perçoit de ces symboles.

3.2 *Nuits* : un corpus d'œuvres picturales

En cours de réalisation, j'ai compris que *Nuits* (figures 18 à 32) était pour moi l'œuvre phare, celle qui faisait naître les deux autres. En effet, à partir de celle-ci, le projet entier prenait forme grâce à une succession d'intuitions que j'ai saisies et matérialisées formellement. Les 15 réalisations picturales représentent en quelque sorte des fenêtres ouvertes sur mon monde onirique, des hétérotopies, c'est-à-dire des lieux où mes utopies se réalisent, (Foucault, 1966). Cloisonnés par des traits foncés, plusieurs éléments colorés interviennent dans mes compositions qui sont fictionnelles et exemptes de règles. À mes yeux, ces éléments confèrent aux espaces que je crée une atmosphère mystérieuse. Mes images sont réalisées à l'acrylique sur une matrice de

plastique texturé et ensuite transférées sur des supports de papier de grands formats. Marouflés sur panneaux de bois, ces monotypes conservent pour la plupart leurs contours irréguliers, leurs franges.

Nuits se compose d'un ensemble comptant 15 œuvres picturales réalisées par l'hybridation du monotype et du transfert d'image; les formats varient entre 60 x 30 pouces et 60 x 120 pouces (figures 18 à 32). Bien qu'elles partagent quelques liens de parenté, toutes sont autonomes au point de vue narratif. Les propos livrés dans chacune d'elles font écho à ceux d'autres images. Je veux ainsi entraîner le regardeur à repérer ces échos visuels, dans un mouvement de va-et-vient entre toutes les images, et à tisser une toile invisible qui le retiendra captif de l'univers fictionnel dans lequel il élabore déjà ses propres scénarios. À propos des artistes fabricants d'univers, Caland et Granjon (2017, p. 158) estiment que « chaque œuvre répond aux autres, où une vision sous-tend l'ensemble, où une cohérence interne est régie par le dire symbolique ». Pour moi, le rêve représente une source privilégiée de symboles comme en témoignent les trois extraits (intercalés dans le texte) qui suivent.

Quelques éclats faisant penser à des vitres brisées montrent les reliquats d'intrusions forcées dans ce monde souterrain. Semblables à une écriture, quelques filets tout en circonvolutions traversent ces réalités illusoires. Tentent-ils de révéler des indices permettant de circuler logiquement dans ces territoires énigmatiques où quelques mouches crient leur présence discrète? (extrait de mon carnet de bord)

Mon intention consiste à créer des univers improbables où, tels des leurres, les engrammes mis en scène se jouent des apparences. Je laisse parler les objets comme des éléments polysémiques d'un vocabulaire plastique et énigmatique doté d'un potentiel narratif susceptible d'interroger le regardeur sur la question du paraître à partir de l'indice du titre.

Sur le plan formel, les monotypes ainsi créés ne sont en réalité qu'une fine couche de peinture transférée sur support de papier. Une fois le transfert complété, le support arbore la texture de la matrice de plastique qui, dans ce cas-ci, rappelle la trame constituée de points utilisée en impression photomécanique.

[...] Je suis malade et je dois prendre des médicaments. Il me faut trouver le moyen de récupérer les comprimés noirs qui se trouvent dans une petite boîte de carton dans mon sac à main. [...] Nous allons nous protéger dans un abri dont les ouvertures sont basses. Il y a plein de bovins tout autour de notre repaire de fortune [...]. (extrait de mon carnet de rêves, 20 mai 2017)

Sur le plan pictural, trois types de spatialité composent les univers fictionnels de ces pièces dont le dispositif d'installation favorise une lecture frontale. Dans la première série intitulée *Univers privés* (figures 18 à 23), le mouvement demeure confiné à l'intérieur d'un espace sans profondeur, exempt de tout horizon, sans repères spatiaux. Dans ces univers, le regard est forcé à demeurer au premier plan et à saisir le caractère intime de la théâtralité. Les œuvres de la deuxième série, *Univers extérieurs* (figures 24 à 29), proposent des scénarios qui s'étalent en perspective. Mon intention ici consiste à engager le regardeur vers une appréhension plus profonde et plus large de la mise en scène qui se déroule devant ses yeux. Quant à la troisième série, *Univers mitoyens* (figures 30 à 32), elle se situe à mi-chemin entre les deux premiers regroupements. Les monotypes de cette suite déploient leur fiction dans un contexte mixte, c'est-à-dire sans horizon mais permettant de deviner une certaine profondeur. Dans ceux-ci, je cherche à déstabiliser l'observateur en le laissant dans une zone grise au cours de l'interprétation de ses observations.

[...] La dame cherche à se délivrer de son fardeau. Peu après notre arrivée à sa maison, contrarié, l'un de ses fils dans la vingtaine décide de faire sa valise et partir. En allant visiter une île rocheuse le lendemain, nous constatons que l'attraction principale est un bloc rocheux où l'eau s'infiltre après que les vagues de l'océan aient frappé la paroi. C'est fascinant! [...] (extrait de mon carnet de rêves, 23 mai 2017)

À l'intérieur de ces trois séries, il n'y a pas d'ordre hiérarchique, ni chronologique, ni logique. Pour les fins de cet essai, je les présente en suivant intuitivement un ordre chromatique.

Série 1 : *Univers privés*

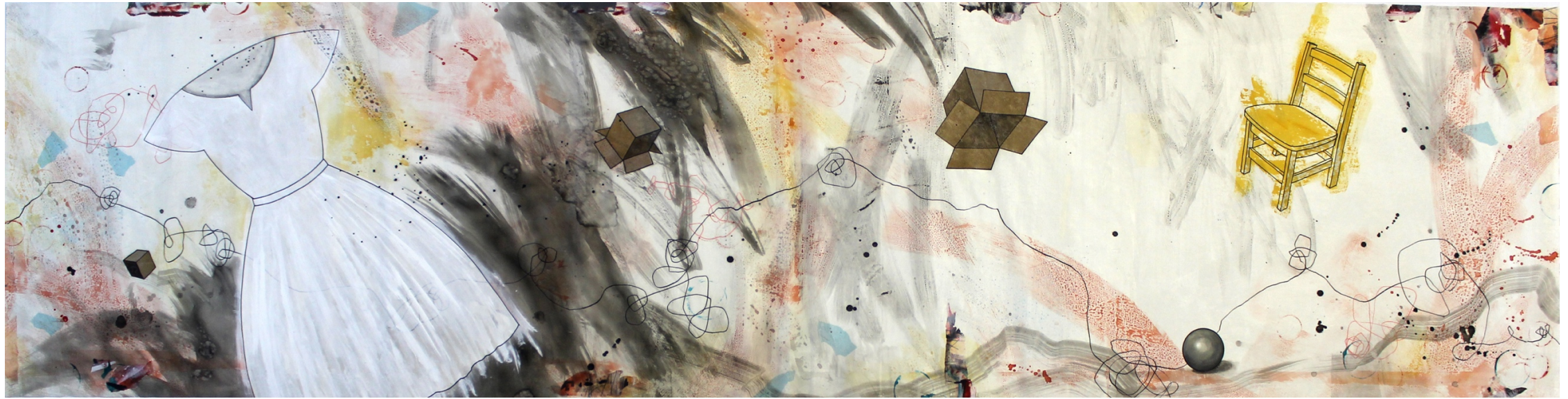


Figure 18

Arroi

Diptyque - Monotype à l'acrylique sur
papiers divers marouflé sur panneau de
bois

30 x 120 pouces





Figure 19
Contenance
 Monotype à l'acrylique
 sur papier chinois
 marouflé sur panneau
 de bois
 60 x 30 pouces

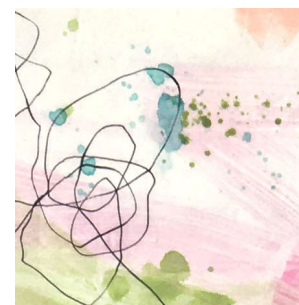
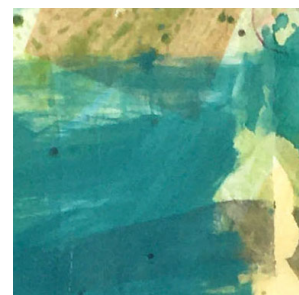


Figure 20
Matrice
Monotype à
l'acrylique sur papier
chinois marouflé sur
panneau de bois
60 x 30 pouces



Figure 21
Impedimenta
 Monotype à l'acrylique sur
 papier chinois marouflé
 sur panneau de bois
 60 x 30 pouces



Figure 22
Mythe

Diptyque - Monotype à l'acrylique sur papiers
divers marouflé sur panneau de bois
60 x 60 pouces

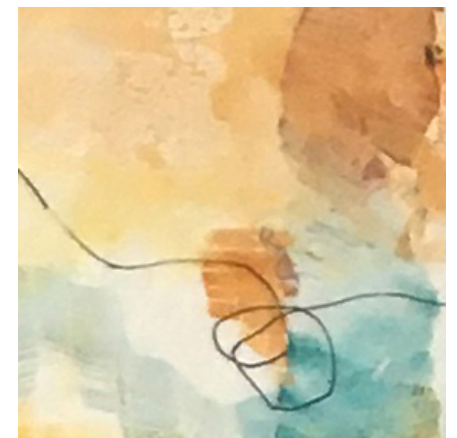
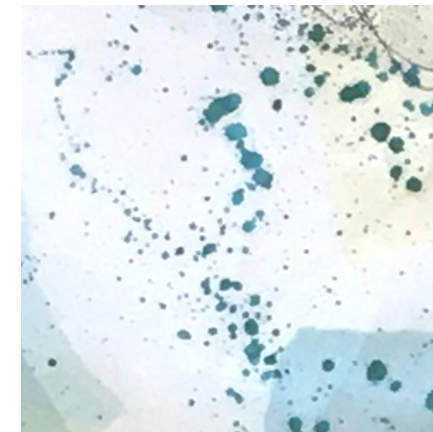
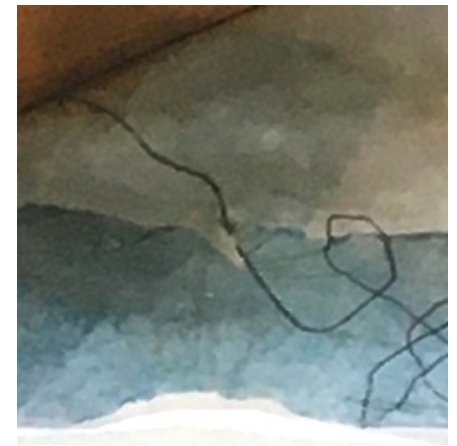


Figure 23
Boîtes noires
 Diptyque - Monotype à l'acrylique sur papiers
 divers maroufflé sur panneau de bois
 60 x 60 pouces

Série 2 : *Univers extérieurs*



Figure 24
Point de vue
 Monotype à l'acrylique
 sur papiers divers
 marouflé sur panneau
 de bois
 60 x 36 pouces

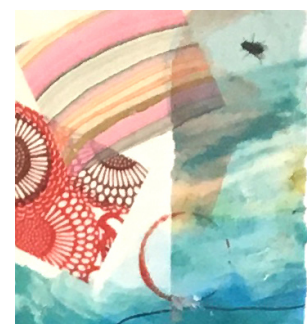
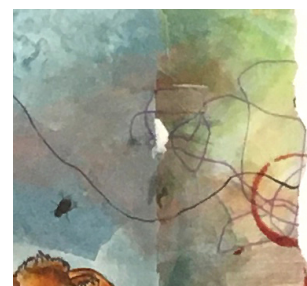
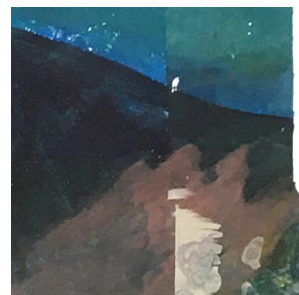


Figure 25
Témoins
 Monotype à l'acrylique
 sur papiers chinois
 marouflé sur panneau
 de bois
 60 x 30 pouces

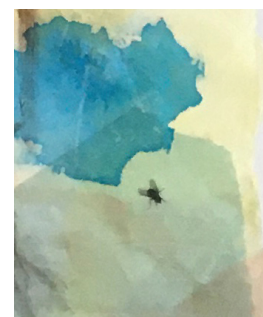
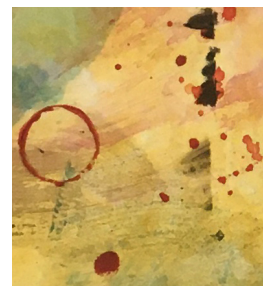


Figure 26
Traces
 Monotype à
 l'acrylique sur papiers
 divers marouflé sur
 panneau de bois
 60 x 36 pouces

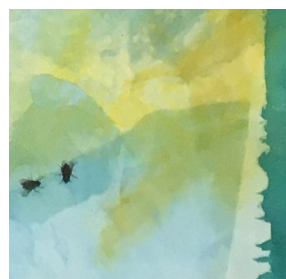
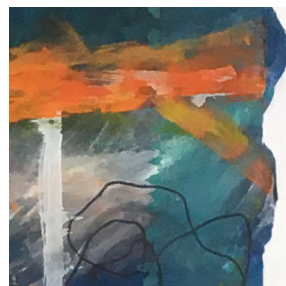


Figure 27
Fabulation
 Monotype à l'acrylique
 sur papiers divers
 marouflé sur panneau
 de bois
 60 x 30 pouces

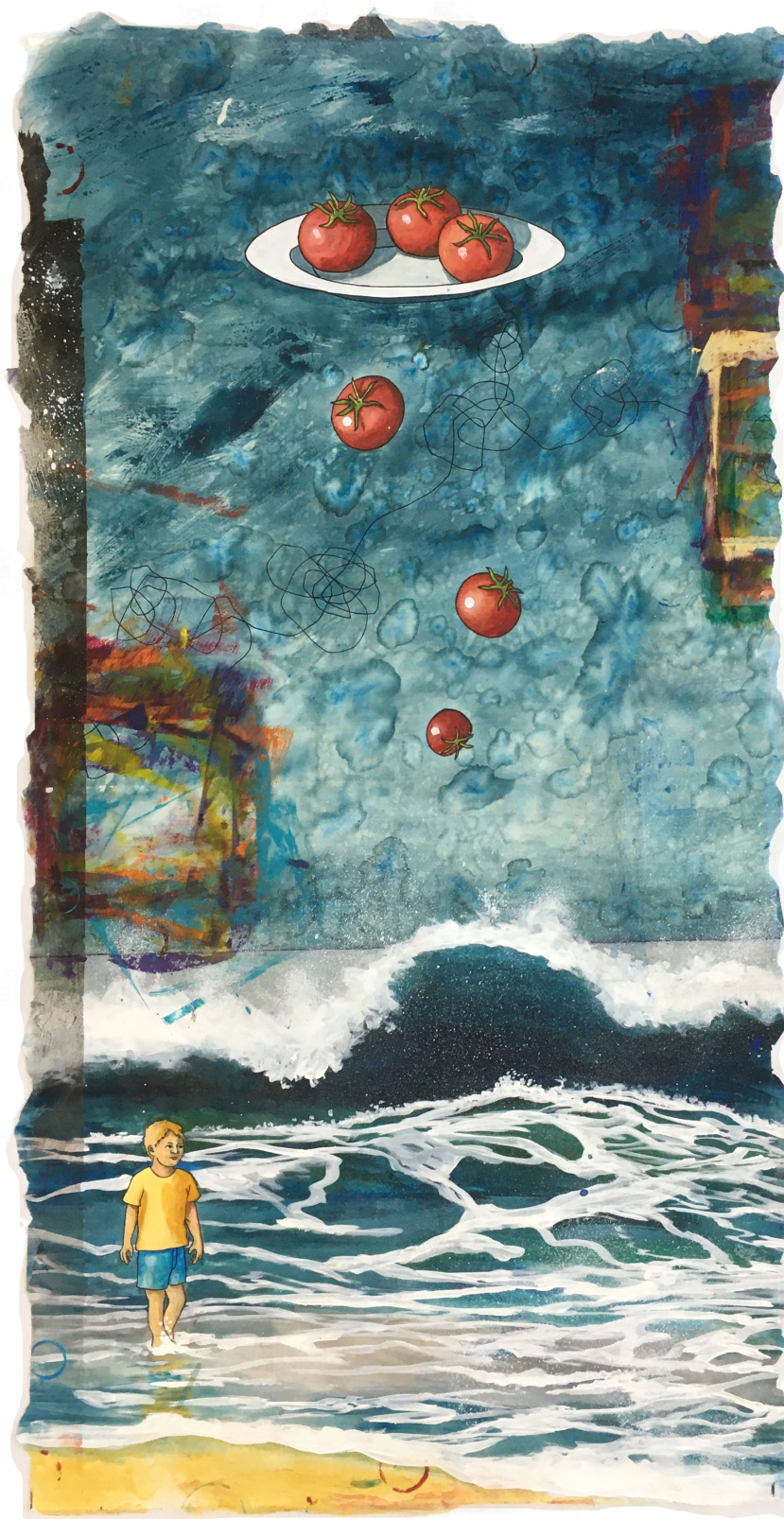


Figure 28
Vague impression
 Monotype à
 l'acrylique sur papiers
 chinois marouflé sur
 panneau de bois
 60 x 30 pouces



Figure 29
Élucubration

Triptyque - Monotype à l'acrylique sur papiers
chinois marouflé sur panneau de bois
60 x 120 pouces



Série 3 : *Univers mitoyens*

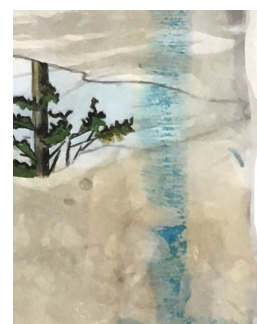


Figure 30
Mirage
 Monotype à
 l'acrylique sur papiers
 divers maroufflé sur
 panneau de bois
 60 x 36 pouces



Figure 31
Porte à confusion
 Monotype à
 l'acrylique sur papiers
 chinois marouflé sur
 panneau de bois
 60 x 36 pouces



Figure 32
Emboîter le pas
 Monotype à
 l'acrylique sur papiers
 divers marouflé sur
 panneau de bois
 60 x 36 pouces

3.3. *Silhouettes* : une installation

*Silhouettes*¹⁶ constitue un pont entre mes rêves et la réalité. Tels des leurres, différents objets sont suspendus entre plafond et plancher. Disposés à différentes hauteurs, des objets réels ou fabriqués, représentant une robe, une balle, une chaise d'écolier, une valise, un soulier, des boîtes et des arbres, sont éclairés par des projecteurs. Je les appelle des leurres parce que pour moi ces objets portent un sens qui va au-delà de leur apparence formelle. Par exemple mes images parlent, à mon sens, de la place qu'on peut prendre dans un lieu (famille, société, groupe, etc.), des défis à relever, de notre recherche de la perfection, de notre bagage personnel.



Figure 33

Les six principaux éléments de l'installation ***Silhouettes***, une installation comptant divers objets suspendus dont on peut voir les ombres au mur ou au plancher.

¹⁶ Pour les fins de cet essai, les montages présentés dans les pages qui suivent ont été réalisés sous forme de maquettes à échelle réduite en raison de la contrainte du confinement lié à la COVID-19. Quelques photos de la mise en espace des éléments de l'exposition tenue en privé plus tard en juin 2020 à la Galerie R3 de l'UQTR suivront dans l'addenda.



Figure 34
Maquette de disposition¹ de tableaux de *Nuits* et de l'installation *Silhouettes*.

¹ La réalisation de maquettes a été rendue nécessaire devant l'impossibilité de tenir une exposition durant la période de confinement liée à pandémie de COVID-19.



Figures 35
Maquette de disposition de tableaux de *Nuits* et de l'installation *Silhouettes*.



Figures 36
Maquette de disposition de tableaux de *Nuits* et de l'installation *Silhouettes*.

Bien qu'ils soient très figuratifs, les éléments suspendus deviennent des silhouettes par l'entremise de la lumière. Grâce au dispositif d'accrochage des objets, les silhouettes peuvent changer de formes, selon le point de vue qu'on adopte pour les regarder. Peu importe qu'ils proviennent de rêves ou de la réalité, ces objets parlent des traces parfois floues et déformées qu'ont laissé ces artéfacts dans ma « chair biographique » (Kaufmann, 1996, p. 15).

3.4 *Impressions* : une vidéo

Impressions est une vidéo de 4 minutes et 5 secondes qui recrée visuellement ce que je considère comme l'incohérence du rêve. Dans cette production, je propose au regardeur une histoire au cours de laquelle pourraient s'imprimer dans sa mémoire non seulement les images qui interrogent sa perception, mais également les émotions qui l'habitent. Accompagnées de bruits de pas, du vent, du vol d'une mouche et du tic-tac d'une horloge, différentes séquences d'images monochromes se succèdent dans cette vidéo qui suggère au regardeur une autre dimension de la réalité.



Figure 37

Quelques images tirées de *Impressions*, une vidéo de 4 minutes et 5 secondes présentant des séquences inusitées et mystérieuses.



Figure 38

Quelques images tirées de la vidéo intitulée [Impressions](#), accessible par lien.

En somme, toutes les œuvres réunies dans ce corpus ont en commun de questionner la notion du paraître. La nécessité d'investiguer cette problématique soulevée par un souvenir personnel m'exhortait à bousculer ma pratique. C'est à travers un processus marqué par l'errance et de multiples détours, que j'ai choisi de bâtir mon corpus avec un matériau autobiographique : le rêve. Ainsi, je me raconte de manière fictionnelle à travers une production multimédia dans laquelle figuration et abstraction se côtoient arbitrairement. J'invite le regardeur à ajuster le foyer de son appréhension face à ces mises en scène dissonantes où nos repères se noient dans le confort de nos illusions.

Le prochain chapitre présente une interprétation subjective de mon corpus ainsi qu'une synthèse des apprentissages que j'ai pu dégager de cette expérience de recherche-crédation.

CHAPITRE 4 – L’INTERPRÉTATION

*C’est parce que la réalité humaine est gorgée de fictions involontaires
ou pauvres qu’il importe d’inventer des fictions riches¹⁷.*

– Nancy Huston

Issus de mes rêves et de mon quotidien, mouche, soulier, robe, échelle, valise et autres engrammes sont apparus dans mon corpus comme l’autre apparaît dans ma vie. Ils font corps dans des compositions hétéroclites comme autant de composantes d’altérité dans une personne; et ici cette personne, c’est moi avec mon bagage métissé (mon *impedimenta*¹⁸). Je m’exprime à travers mon œuvre en puisant dans les matériaux à partir desquels je me suis moi-même construite.

4.1 Un processus sous observation

Régulièrement envahie par le doute dès la genèse de mon projet, j’ai suivi mon instinct guidé par une profonde nécessité, celle de conquérir une autre part de moi-même à partir d’un questionnement personnel. Comme le mentionne Bertrand (2001, p. 74), il faut « toujours partir de ce qui nous habite, nous hante, nous fait difficulté ». C’est ainsi que la problématique du paraître qui prend ses racines dans mon enfance, s’impose comme obstacle à transformer « en tremplin vers un dépassement de soi » (p. 69) non seulement par le biais de ma pratique mais également dans ma pratique.

Mes petites compagnes d’infortune, de simples mouches qui s’épuisent à vouloir traverser la vitre d’une fenêtre de mon atelier, me permettent d’établir un lien avec le leurre. En effet, la vitre sur laquelle elles errent et s’impatiente représentent un leurre pour elles; un leurre qui leur montre l’extérieur mais qui les retient prisonnières à l’intérieur. Ce phénomène m’ouvre la porte vers un monde autofictionnel à bâtir avec le leurre comme métaphore. (extrait de mon journal de bord)

¹⁷ Huston, N. (2008). *L’espèce fabulatrice*. Éditions Acte Sud, p. 186.

¹⁸ Selon le site cnrtl.fr, *Impedimenta* se définit comme suit : bagages et équipements indispensables au fonctionnement d’une armée en campagne, mais qui gênent sa marche et ses mouvements; bagages encombrants emportés avec soi dans les déplacements.

Pour avancer dans ma démarche, un parcours heuristique qui se caractérise par la découverte en faisant, il m'a été essentiel de porter attention à tout ce qui se passait à l'intérieur et autour de mon processus et d'en garder la trace. Ainsi, en plus d'être une archive importante, mon carnet de bord a constitué un lieu de réflexion, un moment d'arrêt pour prendre conscience (au présent) d'un vécu motivé par la poursuite d'une mission et (*a posteriori*) pour en faire l'analyse. En m'observant ainsi, je « suis moi-même la matière de mon livre » (Bertrand, 2001, p. 74). Mon approche autobiographique s'alimente de cette nourriture sur le terrain; elle se sustente aussi d'une matière personnelle autrement riche : mes récits de rêves. Je compare ceux-ci à une filmothèque remplie de séquences visuelles ayant pour rôle d'éveiller ma conscience en questionnant ma perception. En les relisant, je les revois. En les manipulant plastiquement, j'accède à un autre territoire de moi-même, un territoire qui, jusque-là négligé, se révèle à la fois sombre et coloré, surprenant et énigmatique. Un tel phénomène de mise à distance serait « l'ouverture qui permet à un jeu infini d'interprétations de se glisser entre le réel et l'imaginaire », explique Boissonnet (1983, p. 17). Comme je l'écris, le rêve se livre à ma conscience et me questionne.

Ces images ouvertes projetées la nuit sur l'écran virtuel de ma conscience aiguisent ma curiosité et stimulent mon imagination. Le rêve agit en quelque sorte comme un grand théâtre où l'utopie se réalise devant mes yeux. (extrait de mon journal de bord)

Préoccupée par le paraître, l'autofiction m'a permis de prendre un pas de recul par rapport à moi-même et de suspendre tout jugement. J'ai délibérément choisi d'emprunter cette avenue comme « moyen d'exploration d[e] moi » (Beggart, 2014, p. 131) parce qu'ainsi je retrouvais une liberté de dire, à travers mon œuvre, ce que j'ignore mais qui vient de moi. « L'imaginaire permet de rentrer dans une intimité autre que celle déclarée par le biais du factuel. [...] pour épouser une identité dans sa totalité tout en restant accroché à la terre ferme du réel », ajoute l'auteur (p. 132-133). La terre ferme du réel sur laquelle je demeure rattachée ne se réduit pas seulement à la source où je puise mes matériaux, mais comprend aussi la manière figurative que j'emprunte

pour manipuler cette matière. La figuration, un langage plastique que l'autofiction m'a amenée à exploiter différemment, m'a permis de composer avec mon vocabulaire visuel onirique de manière symbolique sur la question du paraître. Par l'entremise de cette terminologie, l'autofiction métaphorise l'irrationalité du rêve, une expérience sensorielle nocturne qui met la loupe sur nos perceptions inconscientes. L'énigme qui en résulte « excite l'imagination qui devient en ce sens une réponse du sujet au réel » (Faure, 2015, n. p.). Sollicité dans la fiction, l'imaginaire « non opposé au réel ou à la réalité, pourra devenir un concept heuristique pour mieux comprendre les expériences subjectives [...] », estime l'auteur (2015, n. p.). En d'autres mots, mon œuvre qui fait l'objet de la présente analyse réflexive représente, d'une part, la concrétisation formelle d'un questionnement personnel et, d'autre part, les pistes pour en développer des réponses personnelles.

4.2 *Faut pas se leurrer! Une œuvre qui se livre*

Une fois terminé, mon corpus devient une nouvelle altérité avec qui dialoguer. À travers la matérialisation d'univers autofictionnels, j'ai pu me révéler sans prononcer un mot, parler de moi sans dévoiler mes secrets. « La fiction est une nécessité quotidienne. Chacun, pour exister, se raconte une histoire », affirme Maffesoli (2007, p. 248). C'est en laissant intervenir l'incohérence du rêve et de la fiction dans mon propos visuel que paradoxalement, j'ai réussi à établir une certaine cohérence dans mon histoire. « La capacité de la fiction à ordonner les événements dans une trame signifiante, en fait un formidable levier de construction de sens », affirme Weick (1995) dans *Le Coguiéc* (2016, p. 8). Bien sûr, mon histoire n'est pas limpide pour le regardeur, mais, j'ai compris que « ce que le lecteur doit chercher à reconnaître dans les personnages d'un roman, ce n'est pas l'auteur. C'est lui-même » (Huston, 2008, p. 183). Analogiquement, le regard ou le jugement que l'autre porte sur moi ou sur mon travail (et auquel je prête attention), parle de lui.

D'autre part, comme « la singularité ne peut se penser sans le pluriel » (Topakian, 2015, p. 51), mon approche autobiographique m'a amenée à changer ma perception de l'autre en moi. Plutôt que de le considérer comme étranger à moi, je le vois désormais comme faisant partie de moi, tout comme les engrammes dans mes compositions insolites. À l'instar de mon œuvre, je suis le fruit d'un métissage. En permettant à « l'altérité de pénétrer en moi [, j'assume] sa force transformatrice de transmutation » (Gómez., 2013, p. 7). De la même façon, en m'ouvrant à d'autres manières d'aborder la création, j'ai permis à une altérité plastique (qui s'est avérée très féconde aux points de vue technique et conceptuel notamment) de me contaminer et de délier ma pratique. « C'est ainsi que ce que dit l'autre me rejoint et ouvre une compréhension nouvelle de moi ou d'un aspect de moi que, seul, je n'avais pas encore vraiment exploré, mais que l'autre éveille en moi », expliquent Paillé et Mucchielli (2012, p. 111). Si l'autre m'amène à me questionner, à douter, il participe également à mon émancipation.

Mis en scène dans des ambitopies picturales et spatiales, les engrammes que je considère comme des leurres en raison de leur apparence trompeuse, agissent comme des symboles. Une ambitopie est « un récit [...] qui essaie d'instaurer une 'utopie' dans [l']environnement » d'un personnage ou d'une communauté (Beaudin, 2020, p. 1). Qu'ils proviennent du rêve ou de la réalité, ces éléments rappellent l'expérience vécue en lien avec ceux-ci. Leur charge sémantique diffère donc d'une personne à l'autre. « Le symbole naît du sens construit dans l'expérience », soutiennent Paillé et Mucchielli (2012, p. 62), ainsi ce qui paraît se réfère toujours à nos propres préjugés et à nos propres perceptions. « L'être humain construit son expérience du monde à travers une activité symbolique, c'est-à-dire que sa relation aux objets, aux personnes et aux événements n'est pas directe, étant toujours médiatisée par des symboles », ajoutent ces auteurs (2012, p. 62). De manière semblable, j'apprends mon œuvre comme j'apprends le monde, c'est-à-dire que ce que j'y lis, ce que j'y perçois se forge à partir de ce que je suis, à partir de mes expériences réelles ou imaginaires et de mon vécu conscient ou non.

La question du paraître, qui s'insinue dans ma pratique depuis plusieurs années et que j'ai choisi de placer au centre du présent projet de recherche-création, a mobilisé tout mon être vers une quête de sens. Étonnamment, cette démarche consciente a eu pour effet de m'en dégager progressivement à mesure que ma préoccupation s'incarnait dans mon œuvre. Le fait de m'intéresser de multiples façons (créer, lire, écrire, réfléchir, rêver) de manière intensive à cette question m'a permis de m'en détacher, comme si l'énigme qui s'y rattachait s'était lentement évanouie au cours de la prise de conscience graduelle qui a marqué cette expérience. J'observe ainsi qu'un déploiement intense de ressources personnelles pour interroger une problématique semble favoriser un effet de détachement, de dessaisissement à l'endroit de la question en raison des réponses satisfaisantes que cet exercice engendre.

A posteriori, je constate que les détails qui ont retenu mon attention tout au long de mon processus se sont avérés des indices qui m'ont dirigée vers des réponses à mon questionnement. Plusieurs de ces indices sont venus de la nuit par le biais de mes rêves ou de la grande lucidité matinale éprouvée lorsque, les yeux encore clos, j'émerge à peine du sommeil. Cette expérience de création m'a fait visiter la nuit où j'ai pu côtoyer de près le monde évanescent du silence; le silence qui révèle, le silence qui dissimule, le silence qui sous-entend. Ces univers suscitent chez moi un intérêt nouveau que j'ai l'intention d'explorer sous différents angles dans ma pratique.

CONCLUSION

Ce souci de l'apparence [...], plus qu'une simple superficialité sans conséquences, s'inscrit dans un vaste jeu symbolique, exprime une manière de se toucher, d'être en rapport avec l'autre, en bref, de faire société¹⁹.

– Michel Maffesoli

Ma trajectoire comme artiste praticienne depuis plus de 25 ans a été marquée par différentes prises de conscience à la suite d'événements ponctuels signifiants. Chacune de ces prises de conscience a eu pour effet de me déstabiliser et de favoriser, de différentes manières, l'émancipation de ma pratique.

En observant les réalisations artistiques qui jalonnent mon itinéraire d'artiste professionnelle, je repère certaines récurrences formelles qui caractérisent ma pratique, soit le cloisonnisme, ma palette aux couleurs vives ainsi que la figuration. La tenue d'un journal de bord, allant de pair avec ma démarche de création de nature heuristique, constitue aussi un exercice qui ponctue ma pratique depuis plusieurs années. Ma production reflète une grande préoccupation pour l'apparence. Je constate que cette obsession de paraître s'insinue dans ma pratique tout autant que dans ma vie.

La question du paraître constitue donc la problématique sur laquelle je me suis penchée pour initier mon projet de recherche qui visait également à bousculer ma façon de créer de manière à rompre avec la rectitude dictée par mon désir de plaire. J'ai voulu affirmer davantage ma pratique en partant à la conquête d'une autre part de moi-même comme artiste afin d'en arriver à mieux me situer dans mon rapport au monde.

Au cours de ma démarche de recherche-crédation de même que lors de la rédaction du présent écrit, j'ai emprunté à la recherche qualitative les moyens nécessaires pour examiner toutes les subtilités de ma pratique. Un tel cheminement a permis d'éclairer

¹⁹ Maffesoli, M. (1990). *Au creux des apparences – Pour une éthique de l'esthétique*. Paris, France : Plon, p. 132.

l'expérience humaine d'une artiste face à sa propre pratique et à comprendre que la méthodologie en recherche-création s'inspire des concepts issus des méthodes qualitatives. Cette démarche m'a aussi permis d'observer qu'en conjuguant approches autobiographique et autofictionnelle, je sollicite des pans intimes de ma propre histoire pour imaginer sans censure des énigmes qui produisent, à leur tour, un potentiel discursif générateur de sens... au-delà de ce qui paraît.

D'un périple artistique, ponctué de doute, d'errance et de bifurcations, est n   un projet multimédia comprenant un corpus d'œuvres picturales, une installation et une vidéo. Cette œuvre autofictionnelle qui puise ses matériaux dans mon univers onirique a pour objet de questionner le regardeur sur la notion du paraître, sur sa perception des choses et du monde à travers ses propres préjugés, ses propres mythes, bref à travers les lentilles qu'il porte pour appréhender la vie. Conséquemment, comme « [c]e n'est qu'à notre perception du monde que peut ressembler l'image » (Coulombe, 2019, p. 37), j'estime que l'expression populaire 'Faut pas se leurrer!' prend tout son sens.

ADDENDA

17 juin 2020 : Une petite brèche s’ouvre enfin sur la bulle personnelle dans laquelle nous avons tous dû nous enfermer depuis quelques mois alors que la COVID-19 se propage partout sur la planète et fauche plusieurs centaines de milliers de vies. Dans un contexte de déconfinement progressif, cette ouverture signifie pour moi la possibilité d’effectuer la mise en espace de mon projet d’exposition *Faut pas se leurrer!* à la Galerie R3 de l’UQTR (lieu que j’avais en tête lors de la conception de mon projet). Cette démarche ne constitue pas une expérience de partage complète puisque sans vernissage (en raison des mesures de distanciation physique toujours en force), seules quelques membres du personnel de l’UQTR sont autorisés à voir le fruit de mon travail. Néanmoins, cette étape importante m’aura permis d’assembler tous les morceaux de mon puzzle afin de visualiser et de vivre l’effet global dégagé par l’univers mythopoétique que j’ai créé (figure 39 à 48), un univers caractérisé par une rencontre déroutante d’objets divers dont le rôle consiste à « engage[r] un dialogue puissant [qui] repose sur une mise en tensions de formes chargées d’un surplus, d’un au-delà de ce que nous voyons, d’un en-dessous et d’un trop près », formulent Caland et Granjon



Figure 39

Vue partielle de la mise en espace de l’exposition intitulée *Faut pas se leurrer!*

Avant d'élaborer au sujet de cette expérience, je dois préciser qu'à la fin de mon processus de création, j'ai été amenée à réaliser que bousculer ma pratique impliquait également de secouer tous mes schèmes de pensée liés à celle-ci. En effet, ouverture et inventivité devaient également se manifester non seulement dans la conception de l'œuvre mais tout autant au moment de son partage avec le public, ce qui m'a donné du fil à retordre. Ainsi, il m'importe de souligner que la conceptualisation de l'accrochage de mon projet d'exposition de même que sa mise en espace résultent à la fois d'un dialogue avec ma directrice de recherche et d'un conciliabule avec la personne métissée que je suis. Cette gymnastique dialogique avec moi-même vise surtout à apaiser la tension engendrée par la dualité entre une pensée plutôt conformiste que je cherche à évacuer et une nouvelle pensée plus déjantée à laquelle je veux donner place. Il me faut assumer mes choix et ce n'est pas spontané, ce qui donne lieu à un incessant va-et-vient entre les différentes voix qui s'expriment chaotiquement dans mon être. Bien que cet exercice se soit avéré passablement contrariant et désorientant, il s'est aussi révélé formateur, fécond et amusant. Le plus laborieux de cette démarche aura consisté à ouvrir les écoutilles.

Pour accélérer le montage de mon exposition, j'avais préalablement préparé un plan sommaire. Une fois arrivée à la galerie, je m'inspire de ce plan en laissant mon intuition s'alimenter de la pluralité des voix qui se manifestent intérieurement et extérieurement tout autant que du dialogue qu'initient déjà entre elles toutes ces composantes lors de leur assemblage. Je cherche à « frapper la vue, [...] par des assemblages iconographiques surprenants qui renvoient à la juxtaposition et à l'hybridation chères au mythe [...] » (Caland et Granjon, 2017, p. 97). Je souhaite ainsi déstabiliser l'observateur et le transporter dans une dimension autre que celle du paraître. Plus précisément, je veux le conduire dans la dimension périphérique et mythique de l'apparence. Bien que mon intention consiste à briser la rectitude, à défier les règles de bon goût en matière d'accrochage dans le but de susciter l'étonnement, je suis parfois



Figure 40
Une échelle chevauche le diptyque intitulé *Mythe* dont les panneaux sont accrochés en décalage l'un par rapport à l'autre.

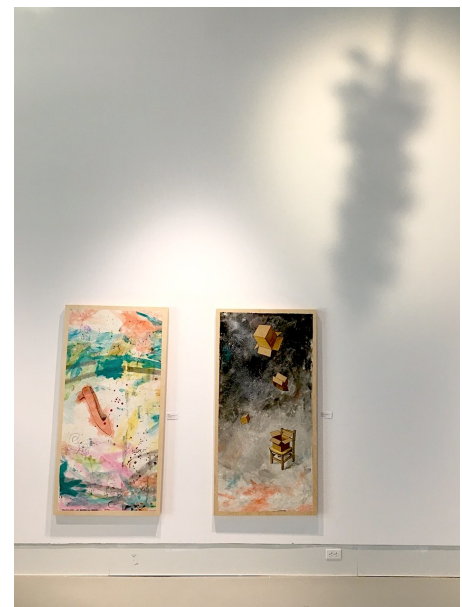


Figure 41
Regardant vers le sol, l'ombre d'une épinette côtoie les tableaux *Matrice* et *Contenance*.

déstabilisée. Je suis déchirée dans mes choix entre ce que j'avais prévu faire et les suggestions (tout à fait en cohérence avec mon intention mais beaucoup plus osées) formulées par ma directrice de recherche. Je considère néanmoins quelques-unes de ses propositions et me les approprie avec l'impression de m'affranchir (non sans réticence) de certaines barrières personnelles. Par exemple, c'est ainsi que l'échelle chevauche un diptyque, lui-même accroché de manière inhabituelle (figure 40), que l'ombre de l'épinette regarde le plancher en prenant racine dans les hauteurs (figure 41) et que quelques boîtes de carton jonchent le sol en dévoilant partiellement leur contenu sous l'œil agressif d'un puissant projecteur (figure 42).



Figure 42
Jonchées au sol, quelques boîtes de l'installation *Silhouettes* dévoilent partiellement leur contenu.

L'ambiance sombre qui habite l'espace d'exposition rappelle l'obscurité et l'intimité de la nuit. Cette atmosphère dramatique est traversée par divers éclairages qui accentuent les variations formelles, chromatiques et spatiales de manière à intensifier l'aspect ludique qui dialectise avec l'étrangeté des engrammes et des scènes picturales. Chaque morphème cohabite avec les autres et contribue à former un écosystème porteur d'un potentiel narratif; une sorte de laboratoire où une infinité d'hypothèses peuvent être échafaudées et examinées. Constitués d'un seul mot pour la plupart et tous en lien avec le paraître, les titres des œuvres agissent comme des indices qui aiguillent le regardeur vers une fiction à construire, une énigme à résoudre ou une illusion à briser. Bref, tout est mis en place pour intégrer et interroger l'éventuel spectateur au cœur de cette configuration mythique en convoquant ses sens, son expérience et son imagination pour instaurer sens et cohérence face aux dissonances perçues.

Le trajet du regardeur est structuré de manière à l'envelopper graduellement dans une toile invisible qui vise à le ramener à lui-même. Le scénario que j'ai imaginé est le suivant : j'attire d'abord le visiteur vers quelque chose qui lui est familier, c'est-à-dire, des scènes picturales. En découvrant le contenu de ces scènes, son attention sera aussi captée par divers objets tridimensionnels (disposés çà et là au sol, au mur, en suspension ou en ombres projetées) de sorte qu'un va-et-vient visuel sera engendré entre ces objets et leurs pairs bidimensionnels mis en scène dans les monotypes. Ce parcours de repérage itératif a pour but de retenir le spectateur captif; captif de cet univers énigmatique, mais surtout captif de lui-même. Pour le libérer de la tension générée par l'ambiguïté de cette poésie mythique visuelle et spatiale, je lui offre une clé vers la fin du circuit. En effet, au cours du visionnement de la vidéo [*Impressions*](#) qui cherche à plonger le visiteur dans l'abîme d'un scénario improbable, se trouve une clé symbolique (la sonnerie du réveille-matin) qui lui permet d'ouvrir la porte d'un lieu. Une fois le visiteur arrivé au seuil de cette porte ouverte, mon intention est de le convier à une rencontre intime avec lui-même, une rencontre avec son imagination et sa propre expérience, dans cette chambre personnelle où se dépouille la charge auratique qui émane des objets dans leur contexte au-delà de leur banalité et de leur apparence

formelle. Caland et Granjon (2017, p. 85) identifient trois types de rencontres que proposent les fabricants d'univers en art actuel, c'est-à-dire la reconnaissance inquiète, la découverte intriguée ainsi que la déstabilisation ludique. Ma proposition plastique s'apparente à ce dernier type de rencontre en ce sens que dans celle-ci, « la perturbation première conduit le spectateur à recombinaison à sa manière les éléments vus, moins en puisant dans ses connaissances qu'en faisant appel à son imagination. Le champ des combinaisons possibles lui est ouvert ». Le regardeur se voit alors guidé vers « le dialogue entre ce qu'[il] voi[t] et ce qu'[il] ressent[t], ce qui est et ce qui se cache derrière » (2017, p. 107). Conjuguée à la première personne, cette rencontre intimiste dans un tel espace de partage aura pour effet de faire se déplacer nos frontières intérieures « en interrogeant [...] nos habitudes de regards sur le réel » (Fecteau, 2018, p. 7) puisqu'« un regard ne vient pas seul. Il en contient beaucoup d'autres. Il naît d'un contexte et de rencontres », affirme Cotton (2018, p. 83). En arpentant ce territoire énigmatique né d'une autofiction, nous sommes invités à la rencontre et forcés d'ouvrir la fine enveloppe qui recouvre les choses et le monde qui nous entourent. Ce faisant,



chacun dans sa posture singulière, cette « balade nous extrait du convenu et du conforme : nous nous remettons à faire confiance à ce que nous ressentons » (Fecteau, 2018, p. 17). Ainsi, tout comme cette auteure, j'estime que faire « l'expérience de l'absurde, c'est aussi à mon sens, faire celle de l'authenticité » (p. 23).

Figure 43

Mise en espace de l'exposition
Faut pas se leurrer! à la Galerie
R3 de l'UQTR.



Figure 44
Mise en espace de l'exposition *Faut pas se leurrer!* à la Galerie R3 de l'UQTR.



Figure 45
Mise en espace de l'exposition *Faut pas se leurrer!* à la Galerie R3 de l'UQTR.



Figure 46
Mise en espace de l'exposition *Faut pas se leurrer!* à la Galerie R3 de l'UQTR.



Figure 47

Mirage

Monotype à l'acrylique sur papiers divers marouflé sur panneau de bois
60 x 36 po.



Figure 48

Point de vue

Monotype à l'acrylique sur papiers divers marouflé sur panneau de bois
60 x 36 po.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Ayres, J. (2001). *Monotype – Mediums and Methods for Painterly Printmaking*. New York, États-Unis : Watson-Guitt Publications.
- Baribeau, C. (2005) Le journal de bord du chercheur. *Recherches qualitatives – Hors série – n° 2*. Actes du colloque L'instrumentation dans la collecte de données, UQTR, 26 nov. 2004.
- Beaudin, A. (2020). Pour une littérature ambitopique. *L'Heuristique* (vol. 28, n° 1).
- Beggar, A. (2014). L'autofiction : un nouveau mode d'expression autobiographique. *@analyses – Revue des littératures franco-canadiennes et québécoises*. <https://bit.ly/3cGIhqX>
- Bertrand, P. (2001). *L'art et la vie*. Montréal : Éditions Liber.
- Boissonnet, P. (1983). L'irreprésentable du corps. *Cahier des arts visuels du Québec* (n° 20). Montréal, Canada.
- Boutet, D. (2018). La création de soi par soi dans la recherche-crédation : comment la réflexivité augmente la conscience et l'expérience de soi. *Revue Approches inductives* (vol. 5, n° 1, hiver 2018, p. 289–310).
- Burric, D. (2010). Une épistémologie du récit de vie. *Recherches qualitatives – Hors série* (n° 8 pp. 7-36). <https://bit.ly/2R1FGzw>
- Caland, F. C. et Granjon, É. (2017). *Cinq fabricants d'univers dans l'art actuel*. Montréal, QC : Éditions Varia.
- Carfantan, S. (2014). *Cinq leçons sur la Perception*. Middletown, É.U. : Éditions Philosophie et spiritualité.
- Chasserieu, M., Fabre, J. et Gilles-Chikhaoui, A. (2010). Poétique, politique : mise en œuvre du rêve. *Les chantiers de la création – Revue pluridisciplinaire en Lettres, Langues, Arts et Civilisations* (vol. 3, |2010).
- Cotton, S. (2018). *Avec du l'autre*. Alma | Granby (QC : Centre Sagamie | 3^e Impérial Centre d'essai en art actuel.
- Coulombe, M. (2019). *Le plaisir des images*. Paris, France : PUF.
- Farkas, R. (2016). Le retour à la figuration, un vrai tournant politique pour l'art contemporain. *I-D*, 4 juillet 2016. <https://bit.ly/2PgFrj0>

- Faure, C. (2015). Le rôle de l'imagination créative dans la vie psychique. Dans *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale* (2015, vol. 1, n° 105, p. 85-93). <https://bit.ly/34lpdLW>
- Fecteau, C. (2018). *Habiter le monde et ses contingences précaires – Quelques topographies de la création*. Alma, QC : Centre Sagamie
- Foucault, M. (1967). Des espaces autres. Conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967, *Architecture, Mouvement, Continuité* (n° 5, 1984, p. 46-49). <https://bit.ly/38nHTv1>
- Gagnon, C.-M. (1993). L'ouverture d'une région sur l'art actuel : Alma et sa Biennale. *Etc. Revue de l'art actuel* (n° 24, nov. 1993, fév. 1994, p. 47-50). <https://www.erudit.org/fr/revues/etc/1993-n24-etc1089248/36134ac/>
- Gómez Gonzalez, L. A. (2013). Approche autobiographique : notes pour une épistémologie de recherche à la première personne. *Présences, revue d'étude des pratiques psychosociales* (vol. 5, 2013). <http://www.uqar.ca/psychosociologie/presences/>
- Gosselin, P. (dir.) et Laurier, D. (2004). *Tactiques insolites : Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.
- Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (2009). *La recherche création – Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec.
- Holubizky, I (2009). Peinture : les mouvements modernes. *L'encyclopédie canadienne*. <https://bit.ly/2JyRu8t>
- Huston, N. (2008). *L'Espèce fabulatrice*. Paris, France : Actes Sud.
- Jean, M. (2009) 3. Sens et pratique, p. 33-42. Dans Gosselin, P. et Le Coguiec, É. (2009). *La recherche création, pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Les presses de l'Université du Québec.
- Joubert, S. (2012). Y a-t-il place pour la peinture figurative en art contemporain? *Encyclopédie de l'Agora. Pour un monde durable*. <https://bit.ly/2PLOdWC>
- Joyal, F. (2016). Pour une approche heuristique de l'accompagnement. *Cercle interdisciplinaire de recherches phénoménologiques* (vol. 1). <http://www.cirp.uqam.ca>
- Kaufmann, J.-C. (1996). *L'entretien compréhensif*. Paris : Nathan
- La Chance, M. (2007). Ces corps flamboyants sont des ambassadeurs. Désir d'infini et anamorphose chez Giordano Bruno. *Inter, Art actuel*. <https://bit.ly/2VD4vU5>

- Laurier, D. et Gosselin, P. (dir.) (2004). *Tactiques insolites : Vers une méthodologie de recherche en pratique artistique*. Montréal : Guérin.
- Le Coguiec, É. (2016). *Fiction, journal de bord et recherche création*. Cena.
<https://bit.ly/2yoP7ml>
- Le Coguiec, É. et Gosselin, P. (2009). *La recherche création – Pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec
- Maffesoli, M. (2007). *Au creux des apparences – Pour une éthique de l'esthétique*. Paris, France : Éditions La Table ronde.
- Maffesoli, M. (1990). *Au creux des apparences – Pour une éthique de l'esthétique*. Paris, France : Plon.
- Moustakas, C. (1990). *Heuristic Research : Design, methodology, and applications*. London : Sage.
- Muchielli, A. (dir.) (1996). *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences sociales*. Malakoff, France : Armand Colin éditeur.
- Mucchielli, A. et Paillé, P. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Malakoff, France : Armand Colin éditeur.
- Paillé, P. et Mucchielli, A. (2012). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Malakoff, France : Armand Colin éditeur.
- Poissant, L. (s. d.). Méthodologies de la recherche-crédation. *Archée, revue d'art en ligne_ arts médiatiques et cyberculture*. <https://bit.ly/2Vhx89c>
- Poissant, L. (2009). Préface de Gosselin, P. et Le Coguiec É. (2009) *La recherche création pour une compréhension de la recherche-crédation en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Rhéaume, J. (2011). Raconter sa vie avec quels savoirs et pour quoi faire? Dans Yelle, C. (2011). *Les histoires de vie : un carrefour des pratiques* (chap. 1, p. 15-38). Québec : les Presses de l'Université du Québec.
- Sela-Smith, S (2002). Heuristic Research : A Review and Critique of Moustakas's Method. *Journal of Humanistic Psychology* (vol. 42, n° 3). Summer 2002 (p. 53-88), Sage Publications. <https://bit.ly/2WRCPNv>
- Tauzin, K. (2004). Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles. Dans *Culture et musées : Les médiations de l'art contemporain*. Cailletet, É. (dir.) et Jacobi, D. (n° 3). Arles : Actes Sud.
https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2004_num_3_1_1190

- Tratchman, P. (2007). Back to the figure. Recognizable forms are showing up in the works of a new wave of contemporary painters. *Smithsonian Magazine*. Oct. 2007. <https://bit.ly/2RYGmpV>
- Topakian, R. (2015). *Gestes et visages dans le portrait pluriel. Pour un documentaire de la singularité*. [Mémoire de maîtrise inédit]. École Nationale Supérieure de la Photographie. Arles, France.
- Verdier, F. (2003). *Passagère du silence*. Paris, France : Albin Michel.
- Weik, K.E. (18995) *Sensemaking in organizations*. Thousand Oaks. Californie : Sage.

RÉFÉRENCES

- Crofut-Brittingham, R. (s. d.). *Hunt Gather* (détail) [image en ligne]. Robin Crofut-Brittingham. <https://robincb.com/work/#/most-recent-work/>
- Dinan-Mitchell, C. (2016). *Botanical Lullaby* [image en ligne]. Cynthia Dinan-Mitchell. <https://cynthia-dinan-mitchell.com/meandre-botanique-botanical-bend-2016/>
- Doig, P. (2017). *Two Trees* [image en ligne]. Met Museum. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/812918>
- Dupréz, A. (s. d.). *Cavalier à l'envers* [image en ligne]. Pinterest. <https://www.pinterest.ca/pin/211950726187662145/>
- Kossentini, N. (2012). *They abused her by saying...* [image en ligne] Artsy. <https://bit.ly/2BnNwPy>
- La Perrière M., V. (2011). *L'éther des origines* [image en ligne]. Véronique La Perrière M. <https://veroniquelaperrierem.com>
- Marshall, K. J. (1993). *Beauty Examined* [image en ligne]. The Figure Remains Essentially Black in Every Circumstance': Kerry James Marshall Previews His Master Paintings at MCA Chicago. *Culture Type*. <https://bit.ly/3cEVHnq>
- Mesnard, F. (2017). *Les eaux du fleuve troublent de drôles d'histoires* [image en ligne]. Fanny Mesnard. <http://fannymesnard.com/fr/unchien-est-un-chien/>
- Rauch, N. (s. d.). *Waiting for the Barbarians* [image en ligne]. Curious Time Travel Through Art History. *New York Times* (15 juin 2007). <https://www.nytimes.com/2007/06/15/arts/design/15rauc.html>

Schutz, D. (2012). *Building the boat while sailing* [image en ligne]. Site Wikiart.
<https://www.wikiart.org/en/dana-schutz/building-the-boat-while-sailing-2012>

Shieh, J. (n. d.). *Duplicated Movement*. [image en ligne]. Ocula.
<https://ocula.com/artists/juin-shieh/>

Weaver, L. (2019). *Between the Appearances : the art of Louise Weaver* [image en ligne]. Buxton Contemporary. <https://bit.ly/30tTXck>